Untersuchungen über den fünffüßigen Jambus in den Dramen Zacharias Werners.

Inaugural-Dissertation

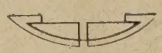
zur Erlangung der Doktorwürde

der philosophischen Fakultät
der Kaiser Wilhelms-Universität zu Straßburg i. E.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

vorgelegt von

Franz Becker
aus Soest i. W.



1918

Wuppertaler Druckerei A.-G., Elberfeld.

Von der Fakultät genehmigt am 6. Februar 1918.

Meinen lieben Eltern.

Inhaltsübersicht.

Seite

Literaturverzeichnis VII

Vorwort 1

I. Der fünffüßige Jambus im Verhältnis zu anderen Versarten. Die Lieder und die künstlicheren Reimstrophen 3

II. Der fünffüßige Jambus insbesondere.

1. Versausgänge 21
2. Der Reim als Mittel zur Hervorhebung 28
3. Länge der Verse 42
4. Einmischung abweichender Rhythmen 44
5. Wortbetonung 53
6. Satzbetonung 60
7. Eigentümlichkeiten in der Behandlung von Eigennamen und Fremdwörtern 69
8. Hiatus 75
9. Elision 83
10. Apokope 86
11. Synkope 89
12. Aphärese 94
13. Synärese 98
14. Unflektierte Formen 100
15. Wortverlängerung, Wiederholung, Versfüllsel 102
16. Wortstellung 105
17. Enjambement 105
18. Brechung des Rhythmus 118
19. Verteilung des Verses unter mehrere Redende . . . 133
20. Cäsur 143

Lebenslauf 154

Literatur.

I.

Folgende Ausgaben der Dramen **Werners** dienten für die Untersuchungen als Unterlage:

Die Söhne des Tals. Ein dramatisches Gedicht. Erster Teil: Die Templer auf Cypern, Berlin, bei Johann Daniel Sander, 1803. (Erste Auflage.) Zweiter Teil: Die Kreuzesbrüder Berlin, bei Johann Daniel Sander, 1804. (Erste Auflage.)

Die Söhne des Tals. I. u. II. Teil. Ein dramatisches Gedicht. Berlin, in der Sanderschen Buchhandlung, 1807, bezw. 1819. (Zweite Auflage.)

Das Kreuz an der Ostsee. Ein Trauerspiel. Erster Teil: Die Brautnacht. Grimma, Verlags-Comptoir (Jahr und Auflage ungenannt).

Martin Luther oder die Weihe der Kraft. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1876.

Attila, König der Hunnen. Eine romantische Tragödie. Berlin, 1808, Realschulbuchhandlung.

Wanda, Königin der Sarmaten. Eine romantische Tragödie, Grimma, Verlags-Comptoir (Jahr und Auflage ungenannt), zusammengebd. mit Kreuz an der Ostsee.

Kunigunde, die Heilige. Wien 1820. Im Verlage bei Leopold Dun.

Die Mutter der Makkabäer. Tragödie in fünf Akten. Im Verlage bei J. B. Wallishausen, Wien 1820.

Der vierundzwanzigste Februar. Eine Tragödie. Wien 1820. Im Verlage bei Leopold Dun.

Anm.: Während der Arbeit waren mir nur von einigen Dramen die Originalausgaben zur Hand. Nachträglich habe ich die benutzten Ausgaben der anderen Dramen mit den Originalausgaben[1]) verglichen (bei dem Drama: „Das Kreuz an der Ostsee" mit der zweiten Auflage).

Abweichungen habe ich selten feststellen können. Wo sich vereinzelt ein Unterschied fand, habe ich einen Beleg, der nicht in der Originalausgabe stand, gestrichen, in anderen Fällen das Beispiel hinzugefügt oder eine Anmerkung gemacht.

[1]) Diese hier einzeln aufzuzählen, hat keinen Zweck. Sie sind angegeben in Goedeke, Grundriß, Band 6, Seite 94 ff.

Die Beispiele aus dem II. Teil des Dramas „Die Söhne des Tals" sind nach der zweiten Auflage angeführt. Diese stimmt mit der ersten Auflage überein, nur ist die Szeneneinteilung verschieden.

II.

Ferner wurden folgende Werke benutzt:

Appelmann, A., Der fünffüßige Jambus bei Otto Ludwig. Diss. 1910. Haselünne i. Hann.

Belling, Ed., Beiträge zur Metrik Goethes. Progr. Bromberg 1884, 1885, 1887.

Belling, Ed., Die Metrik Lessings. Berlin 1887.

Belling, Ed., Die Metrik Schillers, 1883.

Borinski, K., Die Überführung des Sinnes über den Versschluß. Enthalten in den Studien zur Literaturgeschichte. Hamburg. 1893.

Dannehl, H., Geschichte und Bedeutung des reimlosen fünffüßigjambischen Verses in der deutschen Dichtung. Progr. des fürstl. Gymnasiums zu Rudolstadt. 1870.

Diez, F., Altromanische Sprachdenkmale. Bonn 1846.

Füser, H., Der reimlose fünffüßige Jambus bei H. v. Kleist. Diss. 1911. Seesen a. Harz.

Grotefend, G. F., Deutsche Prosodie. Gießen 1815.

Holtermann, W., Schlegels Vers in Romeo und Julia Progr. Münster 1892.

Hügli, E., Die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker. Diss. Zürich 1900.

Koch, A., Über den Versbau in Goethes Iphigenie. Progr. Stettin 1900.

Koch, A., Über den Versbau in Goethes Tasso und natürl. Tochter. Progr. Stettin 1902.

Kauffmann, F., Deutsche Metrik in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Marburg 1912.

Minor, J., Neuhochdeutsche Metrik. Straßburg 1902.

Möller, M., Studien zum Don Carlos. Greifswald 1896.

Paul, H., Grundriß der germ. Philologie, 2. Aufl. Straßburg 1905, II. Bd., 2. Abt. Metrik.

Pflaum, Chr. D., Die Poetik der deutschen Romantiker, Berlin 1909.

Poppenberg, F., Zacharias Werners Mystik und Romantik in den Söhnen des Tals. Berlin 1893. Enthalten in den Berliner Beiträgen zur germanischen und romanischen Philologie;

veröffentlicht von Dr. Emil Eberling. Germanische Abt. Nr. 2. 1893.

Rube, W., Der fünffüßige Jambus bei Hebbel. Diss. 1910. Heidelberg.

Saran, F., Deutsche Verslehre. München 1907.

Sauer, A., Über den fünffüßigen Jambus vor Lessings Nathan. Wien 1878. In dem Sitzungsberichte d. k. k. Akademie der Wiss. in Wien. Philos.-hist. Klasse. Band XC, Heft 3, S. 625 ff.

Scherer, W., Über den Hiatus in der neueren deutschen Metrik. Enthalten in den commentationes philologae in honorem Theodori Mommsenii. Berlin 1877, S. 213 ff.

Schlösser, R., Zur Geschichte und Kritik von Fr. W. Gotters Merope. Leipzig 1890.

Schlösser, R., Der fünffüßige Jambus bei Zachariä. Leipzig 1893.

Sievers, E., Metrische Studien. Abhandlung der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften. Philol.-hist. Klasse 21. Leipzig 1901.

Sievers, E., Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. Band XXIII. Halle 1898.

Vernaleken, Th., Der deutsche Vers. In Herrigs Archiv. Jahrg. 3. Bd. IV. S. 52 ff.

Zacharias Werners poetische Werke. Aus seinem handschr. Nachlasse, herausgegeben von Joseph Baron v. Zedlitz, Grimma, Verlags-Comptoir 1840.

Zarncke, F., Über den fünffüßigen Jambus mit besonderer Rücksicht auf seine Behandlung durch Lessing, Schiller und Goethe. Leipzig 1865.

Zarncke, F., Zusätze und Berichtigungen zu obiger Abhandlung in den Sitzungsberichten der sächs. Ges. der Wiss., phil.-histor. Klasse 1870, XXII, S. 208 ff.

Zitelmann, E., Der Rhythmus des fünffüßigen Jambus, Leipzig 1907.

Vorwort.

Zacharias Werner, der durch seine Tragödie „Der 24. Februar" als Begründer der Schicksalstragödie einen weitgehenden Einfluß auf die dramatische Poesie ausgeübt hat, gehört zwar nicht zu unsern Großen, aber immerhin ist er eine der eigentümlichsten und interessantesten Persönlichkeiten der deutschen Literaturgeschichte. Das gilt sowohl hinsichtlich seiner Lebensschicksale als auch seiner Dichtungen. Was den allgemeinen Charakter der Dichtungen angeht, so ist das Urteil des Barons von Zedlitz recht treffend, daß nämlich „die unklare mystische Beimischung, von den ‚Talssöhnen' angefangen bis zur ‚Mutter der Makkabäer', der saure Lab gewesen ist, der die reine Milch seiner Poesie gerinnen machte." [2])

Fast alle Dichtungen Werners, auch seine lyrischen Erzeugnisse, haben durchweg etwas Unerquickliches und Unbefriedigendes. F. Poppenberg[3]) nennt die Trias, um die sich Werners dramatische Produktion großenteils dreht: Religion. Wollust, Grausamkeit, — und man kann ihm im allgemeinen beipflichten. Wenn man nun auch in das strenge Urteil einer unbefangenen Kritik einstimmen muß, so bleibt doch bestehen: „Es ist soviel Wahres, Großartiges, Kräftiges, Originelles übrig, daß

[2]) In der Einleitung zu „Zacharias Werners poetische Werke".

[3]) A. a. O. begründet Poppenberg sein Urteil näher (S. 33 ff.; siehe besonders auch das Schlußwort).

die genauere Bekanntschaft mit Zacharias Werner interessanter ist als mit manchem korrekteren und größeren Dichter." [4])

Werner bevorzugt in seinen Dramen, wie auch die klassischen Dichter, den fünffüßigen Jambus. Unsere Klassiker sind nach Vers und Sprache in ihren Werken vielfach untersucht worden.

In den letzten Jahren sind auch über andere bedeutende Dichter Abhandlungen zur Geschichte des fünffüßigen Jambus erschienen; so wurden Kleist, Hebbel, Ludwig nach dieser Seite hin bearbeitet.

Werner steht zwar als Dichter hinter diesen zurück. Er weiß aber den Jambus so gewandt zu handhaben, daß auch sein Versgebrauch eine Darstellung verdient.

[4]) Zedlitz in der Einleitung zu „Zacharias Werners poetische Werke".

I. Der fünffüßige Jambus im Verhältnis zu anderen Versarten. Die Lieder und die künstlicheren Reimstrophen.

Aus der folgenden Uebersicht über die einzelnen Dramen ergibt sich das genauere Verhältnis des fünffüßigen Jambus zu den andern Versarten. In den Liedern tritt der Fünffüßler neben andern Versen nur an einer Stelle auf. Es ist das in der Uebersicht eigens hervorgehoben.

Die Templer auf Cypern.

A. Besprechung des Unterschiedes zwischen der ersten und zweiten Fassung.

Bevor ich auf dieses Drama, wie es in seiner zweiten Fassung vorliegt, näher eingehe, sollen die Unterschiede der zweiten Fassung von der ursprünglichen besprochen werden.

Das Drama: „Die Templer auf Cypern" erschien im Jahre 1803 zum ersten Male. Werner mochte später einsehen, daß die mystische Vorbereitung auf die den zweiten Teil beherrschende geheime Gesellschaft — das Tal — nicht hinreichend sei. Nachdem er „Das Kreuz an der Ostsee" und „M. Luther oder die Weihe der Kraft" verfaßt, seinen dramatischen Blick geschärft, aber auch seine mystischen Neigungen vertieft hatte, entschloß er sich, die „zweite, vermehrte und verbesserte Auflage" der „Templer auf Cypern" erscheinen zu lassen. (1807).[5])

[5]) Ueber den Inhalt der Zusätze und Erweiterungen und die Gründe siehe Poppenberg a. a. O. S. 31 ff.

Der zweiten Bearbeitung geht eine Zueignung voraus, die der ersten fehlt. Das Lied Noffos „vom Ritter, der den Pfaffen schlug", ist völlig geändert und erscheint inhaltlich mystischer. In beiden Fassungen sind keine Fünffüßler enthalten. Auch der Epilog ist geändert. In der ersten Fassung hat er wie in der zweiten nur Fünffüßler. Außer dem Inhalt weicht die Form insofern ab, als in der ersten Fassung die reimlosen Fünffüßler nicht in Strophen eingeteilt sind bis auf den Schluß, den zwei Stanzen bilden. In der zweiten Fassung haben wir 9 Strophen; 7 enthalten reimlose Fünffüßler, die beiden letzten sind Stanzen. Daß in der ersten Fassung die einzelnen Akte in mehr Szenen zerlegt sind, als in der zweiten, hat weiter keine Bedeutung.

Besonders ist noch folgendes hervorzuheben:

I. Akt. Die zweite Fassung enthält einen kurzen Monolog der Astralis in Form einer Stanze (S. 6), ferner ein Lied der Ordensknechte (S. 10) in jambisch-anapästischen Versen. Außer diesen beiden Teilen, die zusammen 14 Verse umfassen, hat der erste Akt in der zweiten Auflage etwa 70 fünffüßige Jamben mehr, darunter zweimal je zwei, die sich reimen (Seite 9).

II. Akt. Hier ist die ganze erste Szene der zweiten Fassung eingeschoben. Sie enthält 100 Verse, einschließlich des Gebetes der Astralis an Isis. Unter diesen sind 63 fünffüßige Jamben. Andere wesentliche Aenderungen sind im zweiten Akt nicht festzustellen.

III. Akt. S. 138/39 stehen in der zweiten Fassung statt der zwei reimenden Fünffüßler der ersten Auflage vier Reimverse, von denen drei Alexandriner sind. In der ersten Fassung bildete die betreffende Stelle den Schluß einer Szene.

1. Fassung:

Denn das ist unsres Geistes schönes Leben,
Für Pflicht und Recht sich in den Tod zu geben. (S. 118.)

2. Fassung:

. . . . Noch ziemet das euch nicht,
Erst lebet für das Recht, dann sterbet für die Pflicht!
Ertötet euern Sinn, auf daß der Geist kann leben,
Dem Tempelherren ist der Tempel untergeben!

Seite 153 in der 2. Auflage ist die Erzählung des ersten Gefangenen um 16 Verse erweitert. (vgl. 1. Fassung Seite 133.)

IV. Akt. Seite 167—170 in der zweiten Fassung stehen 26 eingeschobene Verse, die durch das Erscheinen der Astralis bedingt sind, darunter 16 Fünffüßler. (Vergl. 1. Fassung S. 147). Seite 215 in der zweiten Fassung zum Schluß der zweiten Szene sind die Worte Eudos eingeschoben. (3 Verse; vergl. 1. Fassung S. 192.)

V. Akt. Seite 329 findet sich in der zweiten Fassung ein Unterschied von der ersten (S. 305), indem die Reimverse geändert sind.

1. Fassung:

Ein böser Dämon weiß des Schicksals List,
Der Menschen heiligstes Gefühl zu äffen,
Sie immer schmerzlich eben da zu treffen,
Wo selbst der Halbgott noch verwundbar ist.

2. Fassung:

Sie nennen wissend mich, ich bin es auch,
Ich weiß des Schicksals giftgen Dolch zu nennen:
Den Zufall! — Mag des Lebens Irrlicht brennen;
Es lischt, und alles deckt ein toter Rauch!

VI. Akt. Seite 333 sind im Gebete des Comturs die Schlußverse verändert. (S. 1. Fassung S. 309.) Der Schluß des Gebetes in der zweiten Fassung lautet:

Fiel Robert nicht? O Mutter, kann den Flecken
Der Unbild wohl dein Gnadenmantel decken?
Dein Knecht — er hat vielleicht doch manchmal
recht getan;
Nimm dich bei deinem Sohn des grauen Sünders an!

In der ersten Fassung heißt es:

Fiel Robert nicht? O, ein befleckt Gewissen
Verbirgt des stolzen Dünkels Firnis nicht
Der Reinen, die das Rächerurteil spricht!

Seite 337 der neuen Fassung ist die Stelle geändert, da der Comtur sich nach seinem Gebet erhebt. In der ersten Fassung stehen (S. 312/13) die Verse:

Hab Dank, Maria! Hast mich wohl gestärkt!
Gedenke mein auch in dem letzten Stündlein,
Und drücke mir die schweren Augen zu!

Anstatt dieser Verse hat die zweite Fassung eine Stanze in Alexandrinern (S. 337/38):

Hab Dank, du reine Magd, für deiner Gnaden Schein!
Er hat mich baß erquickt, wie nie in meinem Leben;
Doch bin ich matt wie nie. — War das gebetet? —
Nein!
Ich sprach, ich dachte nicht, in Lüften tat ich
schweben;
Und lag im Mutterschoß, ein saugend Kindelein,
Und eine Neugeburt entstand in mir mit Beben!
Wenn das gebetet war, so möcht' ich schier vermeinen:
Wenn eines beten kann, es könnte nicht mehr
weinen.

Durch die Einführung des Kindes und durch das eingeschobene Gespräch Molays mit Klaus hat der VI. Akt einen bedeutenden Zuwachs erhalten. Es stehen hier 121 fünffüßige Jamben mehr. (S. in der zweiten Fassung S. 355 ff.; vergl. die erste Fassung S. 325/26.)

Andere kleine Zusätze sind nicht von Bedeutung. Auch sind im übrigen an den

einzelnen Versen der ersten Fassung keine formellen Verbesserungen vorgenommen.

B. Uebersicht über das Drama in seiner zweiten Fassung.

Die Zueignung hat vierzehn Verse in Canzonenform. Nur der siebente Vers ist ein Dreifüßler, alle anderen sind Fünffüßler. Der vierzehnte, eigentlich überzählige Vers reimt auf den dreizehnten. So haben wir folgende Reimstellung: a b c / b a c / c d e e d f f / f.

Der Prolog besteht aus 9 Stanzen. Alle Verse sind fünffüßige Jamben.

Der Epilog hat 9 Strophen. Davon haben acht je neun reimlose fünffüßige Jamben; die neunte Strophe ist eine Stanze aus Fünffüßlern.

Das Drama hat 10 Lieder als Einlagen mit zusammen 188 Versen.

1. Das Lied Philipps (S. 41) hat 35 Verse.
2. Das Lied der Ordensknechte (S. 10) hat 6 Verse.
3. Das Lied Noffos (S. 144 ff.) hat 76 Verse.
4. Ein Lied des Troubadours (S. 158) hat 8 Verse.
5. Ein Lied des Troubadours (S. 161/62) hat 6 Verse.
6. Das Lied der Presbyter (S. 257) hat 9 Verse.
7. Das Lied der Presbyter und Kapelläne (S. 275/76) hat 12 Verse.
8. Das Friedenslied (S. 295) hat 16 Verse.
9. Das Lied Eudos (S. 307) hat 13 Verse.
10. Das Prozessionslied (S. 378/79) hat 7 Verse.

Nur in dem Friedenslied kommt der Fünffüßler vor. Es hat vier Strophen mit je vier Versen, die reimen: a b a b. Die ersten drei Verse sind in jeder Strophe Fünffüßler, der vierte ist ein Dreifüßler.[6])

[6]) In den anderen Dramen kommt der fünffüßige Jambus in den Einlagen nicht vor.

Monolog und Dialog enthalten 4614 reimlose fünffüßige Jamben. 99 Fünffüßler stehen in einfacheren Reimstellungen.

168 Fünffüßler sind in künstlichere Formen gesetzt, davon 56 in Stanzen, 112 zusammenhängend in Terzinen. Ferner bilden 3 Fünffüßler mit 4 andern reimenden Versen ein Madrigal (S. 310; Eudos Ermahnung an Molay).

Die Stanzen sind:

S. 6 Der Monolog der Astralis (1 Str.),

S. 12/13 Das Zwiegespräch zwischen Robert und Astralis (1 Str.),

S. 63 Der Monolog Eudos (1 Str.),

S. 67/68 Das Zwiegespräch zwischen Eudo und Astralis (3 Str.),

S. 168/69 Das Gespräch zwischen Robert und Astralis (1 Str.),

Die Terzinen enthalten die Anrede Molays an die Aufgenommenen (S. 277 ff.).

Es finden sich dann noch 23 reimlose Verse, die nicht Fünffüßler sind, und 63 reimende. Von letzteren haben viele die Form des Alexandriners oder des neueren Nibelungenverses, 8 der Alexandriner (S. 337/38) sind in Form einer Stanze gesetzt.

Die Kreuzesbrüder.

Der Prolog besteht aus 12 Strophen mit je sieben fünffüßigen Jamben. Die letzte Strophe enthält einige Reime: a a x b b y z.

Der Epilog besteht aus 9 Stanzen. Er enthält nur Fünffüßler.

Als Einlagen heben sich deutlich zwei Lieder ab, im ganzen mit 135 Versen:

S. 110 steht das Lied des Troubadours mit 40 Versen in vier Strophen, S. 236 ff. das Lied des Troubadours mit 95 Versen in 15 Strophen.

Als eigentliche Lieder können wohl nicht bezeichnet werden die Worte der Sphinx (S. 297) mit 8 Versen und der Chorgesang der Alten (S. 331) mit 9 Versen. Das sind Aeußerungen zur Situation.

Monolog und Dialog enthalten 4846 reimlose Fünffüßler und 4 in einfachen Reimstellungen. 125 Fünffüßler stehen in künstlicheren Reimstellungen bezw. Strophenformen.

Die Worte Adalberts an Agnes (S. 167 ff.) sind in sechs Stanzen gefaßt.

Die Worte Bruder Wilhelms, in denen er die Aufgabe der Talsbrüder schildert (S. 393 ff.) sind in zehn Strophen gesetzt. Die einzelnen Strophen enthalten 6 gereimte Fünffüßler in der Stellung a b a b a b. Die zehnte Strophe hat drei Reimverse mehr in der Stellung a bb.

Seite 155/56 steht ein Sonett in fünffüßigen Jamben (das Gebet der Agnes).

Das Drama enthält dann noch 23 Verse ohne Reim, die nicht Fünffüßler sind, und 47 reimende, darunter die einzelnen Strophen der „verborgenen Stimmen"; diese Strophen haben jedesmal drei Verse, die untereinander reimen.

Die Brautnacht.

Der Prolog besteht aus 8 Strophen. Sieben haben Canzonenform mit je 13 Versen. In jeder Strophe ist der 7. und 10. Vers ein Dreifüßler, die übrigen Verse sind fünffüßige Jamben. Die achte Strophe hat die Reimstellung: x a b b a c c. Die Verse dieser Strophe sind mit Ausnahme des ersten und vierten, die Dreifüßler sind, Fünffüßler. Die letzte

Strophe kann wohl als eine freiere Art des Madrigals gelten.

Im folgenden stelle ich das Verhältnis der Versarten nach Akten fest, da in diesem Drama die fünffüßigen Jamben sehr ungleichmäßig verteilt sind.

I. Akt.

Es finden sich als Einlagen drei Lieder mit 63 Versen:

1. S. 5/6 Das Lied an Bangputtis mit 28 Versen,
2. S. 40/41 Das Lied an Pikollos und über Warmio mit 28 Versen,
3. S. 58 Der Schlachtgesang mit 7 Versen.

Monolog und Dialog enthalten drei reimlose Fünffüßler und 104 reimende zwischen den anderen Versen zerstreut. Künstliche Strophenformen mit reimenden Fünffüßlern finden sich in diesem Akt nicht.[7])

Der Akt hat ferner 704 reimende andere Verse und 398 Verse, die nicht reimen. Die reimenden Verse enthalten mehrfach deutlich erkennbare Dezimen, so S. 12 und 48. Seite 21 und Seite 26/27 stehen sie in Form von Stanzen. Oft bilden diese Verse auch Strophen von freieren Dezimen. (Vgl. Minor S. 496/97). Solche Strophenformen finden sich z. B. Seite 9/10.

Es ist zu betonen, daß gerade in diesem Akt die Reime als besonders wohlgelungen bezeichnet werden können. Neben einigen Partien aus „Wanda" sind die Reime hier wohl die schönsten und korrektesten des Dichters.

II. Akt.

Das Lied des Spielmanns (S. 110/11) hat 15 Verse.

[7]) Einmal kann man vielleicht (S. 34) acht Verse zwischen andern reimenden als Stanze auffassen.

Monolog und Dialog haben 36 Fünffüßler in einfacheren Reimstellungen, die teils zur Hervorhebung dienen, teils mit anderen Versen wechseln. 136 fünffüßige Jamben stehen in Stanzenform.

12 Stanzen enthalten die Erzählung des Spielmanns (Seite 70 ff.), 4 Stanzen das Gespräch zwischen Otto, Konrad und dem Hettmann (S. 125/26), eine die Worte Agaphias, mit denen sie ihre Tochter preist (Seite 33).

1124 Fünffüßler sind reimlos. Außerdem finden sich 13 reimende Verse, die nicht fünffüßige Jamben sind.

III. Akt.

Hier stehen 2 Lieder mit zusammen 30 Versen.

S. 140 ff.: Das Lied Christians und der Priester hat 15 Verse; Seite 156 ff.: Das Lied der Dorotka ebenfalls.

Als Einlage ist noch zu bezeichnen das Verschen, das Dorotka spricht:

Untreu, die zappelt noch oben,
Treu läuft schon unten davon. (S. 165).[8])

Monolog und Dialog haben 180 reimlose Fünffüßler, 30 reimende in künstlicheren Formen.

Seite 159 steht ein Sonett. Es ist der Monolog Malgonas nach dem Verschwinden des Spielmanns.

Seite 160 hat das Gespräch zwischen Dorotka und Malgona Stanzenform. Dann findet sich noch eine Stanze Seite 172/73 (Gespräch zwischen Malgona, Warmio, Wilhelm).

Der Akt hat ferner 305 andere reimlose Verse und 219 reimende.

[8]) Folgender Stelle eines polnischen Volksliedes nachgebildet: „Intryga idzie do Góry,
Zasługa upada".

Zusammenfassung: Lieder 108 Verse im ganzen, reimlose Fünffüßler 1307, Fünffüßler in einfachen Reimstellungen 140, in künstlicheren Formen 166; reimende andere Verse hat das Drama 936, reimlose 703.

Martin Luther.

Der Prolog ist in Terzinenform abgefaßt und hat 208 Fünffüßler.

Die in dem Drama enthaltenen Lieder haben zusammen 161 Verse.

1. S. 9/10: Das Lied der Bergleute, „eine Stimme" und der Chor haben 28 Verse.
2. S. 16/17: Der Nonnenchor hat 12 Verse.
3. S. 38/39: Das Lied der Studenten hat 21 Verse.
4. S. 76: Das Lied Theresens hat 16 Verse.
5. S. 114 ff.: Das Lied „Ein' feste Burg" hat 36 Verse.
6. S. 138: „Herr Gott, Dich loben wir" hat 10 Verse.
7. S. 144: Das Lied Theobalds und Theresens hat 5 Verse.
8. S. 147/48: Der Gesang der Knaben und Mädchen hat 33 Verse.

Seite 161: Der Wechselgesang Elisabeths und Theresens ist wohl kein eigentliches Lied, sondern mehr Aeußerung zur Situation. Die 38 Verse, darunter 34 reimende Fünffüßler, sind im folgenden mitgerechnet.

Monolog und Dialog haben 3291 reimlose Fünffüßler, 105 stehen in einfacheren Reimstellungen. 107 fünffüßige Jamben bilden künstlichere Reimformen, nämlich:

Seite 15/16 eine Stanze (Gespräch zwischen Steiger, Hubert und Bergmann; diese Stanze steht am Schluß der ersten Szene des I. Aktes).

Seite 24 eine Stanze (Kanzler und Katharina). Die beiden letzten Verse sind Alexandriner.

Seite 32 zwei Stanzen (Franz und Katharina).

Seite 42/43 eine Stanze (Katharina spricht zum Volke).

Seite 80 eine Stanze (Katharina, Therese, Franz).

Seite 108 eine Stanze (Bossu, Karl, Erbmarschall); diese Stanze bildet den Schluß der ersten Szene des III. Aktes; die beiden letzten Verse sind zu Alexandrinern erweitert.

Seite 137 eine Sestine mit dreizeiligem Geleit (sie enthält den Monolog Katharinas).

Seite 170 eine Stanze (der Erzbischof spricht über die Zerstörung der Bilder).

Seite 176 eine Stanze (Worte Theobalds).

Das Drama hat dann noch 97 reimlose Verse, die nicht Fünffüßler sind, und 133 reimende. Zu Beginn der 3. Szene des V. Aktes haben die Verse vielfach die Form freierer Dezimen (ohne Reim!).

Attila.

Die Zueignung ist eine sechzehnzeilige Canzonenstrophe in verschiedenartigen jambischen Versen. Die Reimstellung ist a b c b a c c d c e e e e e e. 8 Verse sind Fünffüßler.

Zwei Stellen heben sich deutlich als Einlagen ab mit zusammen 12 Versen: 1. das Lied Irnaks (S. 236), 2. dasselbe Lied mit kleinen Veränderungen, gesungen von Hildegunde (S. 38).

Monolog und Dialog haben 1685 reimlose Fünffüßler, 108 reimende Fünffüßler in einfachen Stellungen.

133 Fünffüßler stehen in künstlicheren Formen, nämlich:

1. ein Sonett (S. 50); es ist ein Monolog Honorias.

2. eine Stanze (S. 81); der Ritter erzählt über Attila.

3. zwei Stanzen (S. 188/89); Gespräch zwischen Attila, Odoaker, Hildegunde und den Hunnen.

4. 16 Verse Terzinen (S. 191); sie enthalten die Rede Leos an Attila.

5. eine Stanze (S. 193), ebenfalls Worte Leos an Attila.

6. eine Sestine mit dreizeiligem Geleit (S. 198/200); es ist ein Monolog Attilas über das Schicksal Roms.

7. eine Stanze (S. 200/01); sie enthält den Bericht Odoakers über Leo.

8. zwei Stanzen (S. 206/07); Gespräch Attilas, der Jungfrauen und der Druiden.

9. eine Stanze (S. 245); Attila prophezeit das Schicksal Roms und seines eigenen Volkes.

Das Drama hat ferner 306 andere reimlose Verse und 198 reimende. Von den letzteren bilden 8 eine Stanze (S. 22/23).

Wanda.

Die Zueignung ist eine Canzonenstrophe mit 13 Versen. Die Verse sind Fünffüßler, nur der siebente ist ein Dreifüßler. Neun Lieder sind vorhanden mit zusammen 119 Versen.

1. Lied der Ritter und Reisigen mit 14 Versen (S. 201/02).

2. Chor der Krieger, Jungfrauen und des Volkes mit 22 Versen (S. 203/04).

3. Chor der Jungfrauen mit 8 Versen (S. 220).

4. Chor der Ritter und Reisigen mit 10 Versen (Seite 236).

5. Chor der Geister mit 24 Versen (S. 244).

6. Chor der Geister mit 8 Versen (S. 247).

7. Chor der Geister mit 12 Versen (S. 257/58).

8. Chor der Jünglinge und Jungfrauen mit 13 Versen (S. 269/70).

9. Chor der Priester mit 8 Versen (S. 271).

Monolog und Dialog enthalten 133 reimlose Fünffüßler. Im 3., 4. und 5. Akt finden sich keine reimlosen Fünffüßler.

68 Fünffüßler stehen in einfacheren Reimstellungen.

208 reimende Fünffüßler bilden künstliche Strophen:

Seite 194 ff. stehen 6 Stanzen (Gespräch zwischen Rüdiger und Balderon).

Seite 202, wo Rüdiger zum Mahl auffordert, bilden die Verse eine Stanze.

Seite 207 sind die Worte Wandas an die Kämpfenden in Stanzenform gefaßt; die beiden letzten Verse sind zu Alexandrinern erweitert.

Seite 210 steht die Unterhaltung des Boten mit Wanda in Stanzenform.

Seite 211/12 findet sich ein Sonett (Worte Wandas an Balderon).

Ferner sind Stanzen vorhanden: Seite 213/14 (zwei Strophen; Gespräch Wandas mit dem Volke; vor den beiden letzten Versen sind zwei reimlose Fünffüßler eingeschoben); Seite 223/25 (fünf Strophen; Gespräch zwischen Wanda, Ludmilla, Horsemirz, Rüdiger);

Seite 231 (1 Strophe; Wanda und Rüdiger);

Seite 233/34 (1 Strophe; Gespräch zwischen Wladimir, Horsemirz, Wanda);

Seite 247/48 (1 Strophe; Worte Wandas an Rüdiger);

Seite 251/52 (1 Strophe; Wanda und Rüdiger);

Seite 270 (1 Strophe; die letzten Worte Wandas).

In Terzinen sind die Worte gefaßt, die der Oberpriester zum Volke spricht (S. 266, 28 Verse).

Es ist außerdem ein Sonett in Fünffüßlern zu erwähnen, das der Dichter nach seiner Angabe bei

der Wiederholung des Schauspiels statt der Worte Libussens sprechen ließ. (S. 246 ff.) Die reimenden Verse, für die es eintrat, sind keine Fünffüßler; ihre Zahl ist 52, sie sind bei den anderen reimenden Versen eingeschlossen.

Das Drama hat 208 reimlose Verse, die nicht Fünffüßler sind.

527 andere Verse haben den Reim. Es ist hervorzuheben, daß diese hier und da auch zu künstlicheren Strophenformen gruppiert sind. S. 205/06 stehen drei Strophen Dezimen in der im Deutschen beliebtesten Reimstellung: a b b a a/c c d d c. S. 235/36 finden sich zwei Stanzen. Seite 180/81 steht eine deutliche Dezime mit der Reimstellung: a b b a a/c c c c a.

Kunigunde.

Die Zueignung hat 7 Strophen zu je 6 Versen. Diese sind vierfüßige Jamben. Vers 1, 2, 4, 5 sind klingend, 3 und 6 sind stumpf. Reimstellung: a a b c c b.

Monolog und Dialog enthalten nur gereimte Verse, und zwar 103 Fünffüßler in einfacheren Reimstellungen. 46 Fünffüßler dienen mit 2 sechsfüßigen Versen[9]) zur Bildung von 6 Stanzen (Seite 172 ff.) Es handelt sich um die Unterhaltung Juttas und des Kaisers über Kunigunde.

Das Drama hat ferner 1998 Verse, die nicht Fünffüßler sind, in verschiedenen Reimstellungen.

Zu bemerken ist, daß der vierte Akt gar keine Fünffüßler enthält. Die meisten Fünffüßler in einfachen Reimstellungen hintereinander stehen Seite 68 ff., nämlich 33.

---

[9]) Von diesen hat einer trochäisches Metrum, der andere ist nach Art der Nibelungenverse gebildet.

Der 24. Februar.

Der Prolog hat zwölf Strophen; elf haben die Form der Canzone mit je 13 Versen. Der siebente Vers ist jedesmal ein Dreifüßler, die anderen Verse sind Fünffüßler. Die zwölfte Strophe ist eine Art Madrigal und hat 7 Verse. Der erste ist ein Dreifüßler, die anderen sind Fünffüßler. Reimstellung: x a b b a c c.

Das Stück hat drei Einlagen mit 23 Versen im ganzen. Eine vierte Einlage ist die Verordnung des Gerichtes (S. 13/14) in Prosa.

Seite 10 steht das Lied „Edward" mit 5 Versen,

S. 11/12 das „Lied vom Bauern" mit 11 Versen,

Seite 66: Kurt spricht als Gebet das Kirchenlied: „Wenn ich einmal soll scheiden". (7 Verse.) — Sowohl im Original, wie in den anderen Ausgaben fehlt dem Liede der Vers: „Wenn ich den Tod soll leiden."

127 reimende Fünffüßler verteilen sich S. 50 ff. auf 16 aufeinanderfolgende Stanzen. Der letzte Vers der letzten Stanze ist ein Alexandriner. Kurt erzählt seine Lebensgeschichte, zuweilen unterbrochen von Kunz und Trude (S. 51 ff.).

Die Tragödie hat außerdem 296 reimende Fünffüßler in einfacheren Stellungen und 387 andere reimende Verse.

Die Mutter der Makkabäer.

Der Prolog hat 24 Strophen. Jede Strophe besteht aus 8 Versen. Es sind Dreifüßler in der Stellung a b a b c c c b.

Ein Lied steht Seite 20/25, nämlich der Preisgesang zu Ehren Eleazars; es hat mit den Wiederholungen im ganzen 64 Verse.

Monolog und Dialog enthalten 581 Fünffüßler in einfachen Reimstellungen.

Folgende künstliche Strophenformen in Fünffüßlern sind vorhanden:

Seite 15—20 stehen 11 Strophen Stanzen; die zweite Strophe hat nicht zwei, sondern drei abschließende Verse. (Gespräch Salomes mit ihren Söhnen.)

Seite 92/93 finden sich 25 Verse in Terzinenform. (Sie enthalten das Gebet des Judas Makkabäus vor dem Auszuge.)

Seite 101 steht eine Stanze (Erzählung des Judas Makkabäus).

Seite 103/05 stehen drei Stanzen (Judas Makkabäus und Salome), Seite 106/07 ebenfalls.

Weitere Stanzen finden sich:

1. Seite 140—151: 17 Strophen mit 141 Versen. Von den Versen sind im ganzen 133 Fünffüßler. Die dritte Strophe beginnt mit einem Achtfüßler. Die sechste Strophe enthält zwei überzählige Fünffüßler in der Reimstellung a b; die neunte Strophe schließt statt mit zwei, mit vier Versen in der Stellung c c c c ; zwei dieser Verse sind Achtfüßler, einer ein Fünffüßler, einer ein Siebenfüßler. In der vierzehnten Strophe ist der zweite Vers ein Alexandriner, die beiden letzten Verse sind Achtfüßler. Die fünfzehnte Strophe hat einen überzähligen Vers am Schluß; es ist ein Achtfüßler. (Salome und Antiochus.)

2. Seite 176/82: 4 Strophen (Gespräch zwischen Antiochus und den Makkabäern).

3. Seite 221/25: 10 Strophen (Gespräch zwischen Judas Makkabäus, Cidli, Heliodor, Lysias und Nikanor).

Eine zwölfzeilige Canzonenstrophe steht Seite 175/76 (Salome preist die Mutterliebe). Vers 7 ist ein Dreifüßler.

Ungefähr Canzonenform haben die Verse, in denen Salomes Geist spricht (S. 220/21). Die Reimstellung ist: a b a x b b c d d c e e. Vers 6 ist ein Dreifüßler.

Seite 226, zum Schluß des ganzen Dramas, steht eine dreizehnzeilige Canzonenstrophe. Salomes Geist spricht hier prophetisch vom Siege des Christentums. Vers 7 ist ein Dreifüßler, von den beiden letzten Versen ist einer ein Alexandriner, der andere ein sechsfüßiger trochäisch-daktylischer Vers.

Diese künstlicheren Reimstrophen umfassen insgesamt 449 Fünffüßler.

Außerdem enthält das Drama noch 1224 andere Verse. Auch diese stehen zum Teil in künstlicheren Strophenformen. So finden sich Stanzen S. 99 ff., S. 105, S. 149, S. 179 ff., S. 184 ff., Dezimen Seite 112 ff.

Zum Ganzen: In den letzten drei Dramen ist der Reim völlig zur Herrschaft gelangt.

Ein besonderes Prinzip in der Anwendung der künstlicheren Reimstellungen läßt sich nicht erkennen. Zuweilen dient eine Strophe dazu, um eine Szene abzuschließen. Auch finden sich natürlich oft die künstlichen Formen dort, wo Stellen besonders stimmungsvoll wirken oder ein dramatischer Effekt erzielt werden soll. Daß aber Werner hierin recht willkürlich verfährt, geht aus folgendem hervor:

An manchen Stellen, wo man erwarten könnte, daß gerade hier der Dichter auch durch die äußere Form eine hochdramatische Wirkung erzielen würde, macht er von dem Mittel keinen Gebrauch, Stellen dagegen, die einen ganz einfachen, oft lediglich erzählenden Inhalt haben, weisen zuweilen künstliche Reimstellungen auf.

Die Verwendung der verschiedenartigsten künstlicheren Strophenformen hat Werner mit den Romantikern gemein; die Übersicht zeigt auch, daß Werner innerhalb der

künstlichen Reimstrophen gern die Redenden wechseln läßt, wie auch z. B. Tieck in der „Genoveva".[10])

Über die Reime in einfachen Stellungen, die den Zweck der Hervorhebung innerhalb oder am Ende der Reihen reimloser Fünffüßler haben, wird ein besonderer Abschnitt (No. 2) handeln. Mitgezählt sind diese Verse im Vorstehenden schon.

[10]) S. Minor, S. 416 u. Hügli, Die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker.

II. Der fünffüßige Jambus insbesondere.

1. Versausgänge.

Werner zeigt durchweg ein gutes Geschick in der Verwendung der stumpfen und klingenden Versausgänge. So weiß er eine vorzüglich wirkende Mannigfaltigkeit und Abwechslung zu erzielen. Während Lessing und meist auch Kleist dem männlichen Verse den Vorzug geben, hat Werners Verfahren Ähnlichkeit mit dem der Romantiker, welche die weiblichen Verse überwiegen lassen. So verhält es sich z. B. bei Tiecks „Oktavian" und „Genoveva". Bei Werner kommen durchschnittlich auf 100 Verse etwa 35 mit stumpfem Ausgang.

Beachtenswerte längere Reihen von Versen mit nur männlichem Ausgang finden sich in Monolog und Dialog unter den reimlosen Fünffüßlern und unter denen in einfacheren Reimstellungen nicht. Dagegen sind Reihen von 8—12 stets klingenden Versen in den einzelnen Dramen nicht selten. Besonders zu erwähnen sind:

a) die Erzählung von Baffometus (T. a. C. S. 246 ff.), die aus 81 Versen besteht, unter denen nur 3 mit männlichem Ausgang sind.

b) die Worte des Alten vom Karmel (Kreuzesbrüder S. 264 ff.) mit 148 Versen, von denen nur 15 stumpfen Ausgang haben.

Die Versausgänge bei den künstlichen Reimstellungen in Monolog und Dialog.

a) Nur klingende Ausgänge haben folgende Reimstrophen:

T. a. C.: S. 63 eine Stanze.

Kreuzesbrüder: S. 168 eine Stanze, S. 155 ein Sonett.

Brautnacht: Seite 170 ff. 12 Stanzen, S. 159 ein Sonett, Seite 160 eine Stanze, Seite 172/73 eine Stanze, Seite 211/12 ein Sonett.

Luther: Seite 137 die Sestine.

Attila: Seite 191 die Terzinen, ferner die Stanzen Seite 193, Seite 200/01, Seite 206/07, Seite 245, dann die Sestine Seite 198/200.

Wanda: S. 211/12 und S. 244 je ein Sonett.

Mutter d. M.: Seite 92/93 die Terzinen, S. 101 eine Stanze, dann die Canzonen Seite 175/76, Seite 220/21, Seite 226.

b) Nur stumpfe Ausgänge enthält eine Stanze in der Tragödie „Wanda", Seite 202.

c) In den anderen Reimstrophen überwiegen die Verse mit klingendem Ausgang.

Abgesehen von Monolog und Dialog findet sich der klingende Versausgang allein oder in besonders beachtenswerter Weise vorherrschend in folgenden Teilen der Dramen:

Die Zueignung zu den „Templern" hat nur klingende Ausgänge; beim Epilog überwiegen sie in den drei ersten Strophen, während Strophe 7 ganz aus Versen mit klingendem Ausgang besteht.

Ferner enthalten der Prolog zur „Brautnacht", die Zueignung zu „Wanda", der Prolog zu „Luther", zum „24. Februar", sowie die Zueignung zu „Attila" nur klingende Verse; im Prolog zu den „Kreuzesbrüdern" überwiegen sie bedeutend.

Ausgeschlossen erscheint es, daß Werner den klingenden Ausgang absichtlich bevorzugte, um gewissen Stimmungen Ausdruck zu geben oder um Personen zu charakterisieren. Ebensowenig läßt sich eine Regel

erkennen, nach der er etwa den Vers mit stumpfem Ausgang in der Rede von Männern verwandt hätte, um bestimmtem, trotzigem oder kriegerischem Wesen entsprechenden Ausdruck zu geben, den klingenden Vers dagegen bei den Worten der zarten und sanften Frauen.

Von den Versausgängen erfordern die klingenden besondere Beachtung.

A. Klingende Ausgänge ohne besondere Bedeutung.

Diejenigen Wörter bedürfen keiner besonderen Beachtung, in denen der hochbetonten Silbe eine tonlose folgt, oder der Tiefton ganz vom Hauptton beherrfcht wird, ferner nicht die Eigennamen. (Über Besonderheiten in ihrer Verwendung im Vers überhaupt vgl. No. 7.)

B. Härtere Ausgänge bei einem Wort.

Hart für unser Ohr lauten jene klingenden Ausgänge, bei denen die Zusammensetzung noch deutlich gefühlt wird. Diese Härten im weiblichen Versausgang sind bei Werner recht reichlich. Seine Kühnheit in der Anwendung übertrifft die Lessings und Schillers an Zahl und Art. Charakteristische Beispiele aus den einzelnen Dramen mögen das zeigen.

Templer auf Cypern.

I. Akt, 1. Scene: Lánzknecht (S. 8), Sénkblei (9), Weídwerk (13), únpaß (14), Feíndsblut (14), vórliest (16), Bóotsschiff (16), Wáldluft (19), Schútzgeist (20), Frűhamt (23), Rückweg (30), ánkam (30), Fástnacht (31), Róßschweif (35), Brústlatz (36), maúlafft (37), Múrrkopf (38).

Im weiteren Verlauf des Dramas findet sich dieselbe Art klingender Ausgänge in gleich großer Anzahl, ebenso in den „Kreuzesbrüdern".

Brautnacht.

II. Akt, 1. Scene: Dúmmbart (65), Spíelmann (65), Ábendbétglock' (65), Bétglock' (66), Únmut (68).

Luther.

III. Akt, 1. Scene: Reíchstag (87), Deútschland (88), Kóhlkopf (89), Spűrhund (95), Brótneid (96), séltsam (97), léblos (99), Hérzblut (102), Chórhemd (103), Rótstrumpf (103), Bócksprung (104).

Attila.

II. Akt, 1. Scene: Únheil (56), Dásein (57), aúfschmückt (57), Éhrfurcht (58), Stráfamt (61).

II, 2. Kámpfspiel (64), Féldherr (64), Bállspiel (68), Bótschaft (70), Staátsmann (71), náchdreht (76), Ábgrund (87), Beístand (89), Aúfruhr (91), Únpaar (94), Únzeit (95), Heérhauf (98).

Anders verhält es sich mit den folgenden Dramen:

Wanda.

I. Akt: S. 192 Éntschluß.[11]) Weitere hart klingende Ausgänge weist dieses Drama beim jambischen Fünffüßler nicht auf. Der Grund ist vor allem darin zu suchen, daß Werner den Reim reichlich verwendet, und daß sich derartige Ausgänge für den Reim nicht eignen.

Kunigunde.

In diesem Drama findet sich der stete Reim, und darum fehlen hart klingende Ausgänge.

DieTragödie „Die Mutter der Makkabäer" hat gleichfalls wegen des stetigen Reimes nur leichte weibliche Versausgänge, ebenso „Der 24. Februar".

[11]) Der Vers lautet: „Und wenn, wie euer Mut und fester Entschluß". Es läßt sich „versetzte Betonung" annehmen. Werner betont aber das Wort immer so: „Éntschluß." Will man lesen: „féster Entschlúß", so hätten wir männlichen Versausgang und zweisilbige Senkung.

C. Zwei Wörter im klingenden Ausgang.

Die Freiheit, getrennte Wörter in den klingenden Schluß zu bringen, gestatten sich fast alle Dichter, die Jamben verwenden. Die Grenzen, die der einzelne sich hierbei zieht, sind verschieden. Lessing gebraucht derartige Versausgänge recht vorsichtig. Im „Nathan" werden sie anfangs gänzlich vermieden, und erst gegen Ende wird des Dichters Freiheit in ihrer Anwendung größer. Er gebraucht aber nur dann zwei Wörter zum klingenden Ausgang, wenn das Wort, das dem letzten Hochton angefügt wird, entweder enklitisch ist, oder wenn die Aussprache eine besondere Betonung des ersten Wortes verlangt. Goethe verfuhr ebenso, Schiller und Kleist dagegen freier und kühner als Lessing, ebenso Werner.

Bei dem gereimten fünffüßigen Jambus müssen die erwähnten Arten der Versausgänge naturgemäß in Wegfall kommen. Somit scheiden die Dramen: „Kunigunde", „Der 24. Februar", „Die Mutter der Makkabäer" von der Betrachtung aus. Auch in der Tragödie „Wanda" ist wegen des reichlich angewandten Reimes der Gebrauch von zwei Wörtern im klingenden Ausgang vermieden. Eine Ausnahme findet sich hier: „Wéh uns" (I, S. 205).

Im folgenden werden aus den anderen Dramen Beispiele für die einzelnen Arten der Verwendung zweier Wörter angeführt, und zwar jedesmal aus denselben Teilen der Dramen. Bei der ersten Aufzählung sind diese Teile genau bezeichnet.

a) Das einsilbige Pronomen ist dem Verbum enklitisch angeschlossen.

T. a. C. I, 1, S. 1—40: begrénzt ihn (S. 7), díent ich (8), jágt ihr (18), sínd wir (22), íst er (22), séht ihr (27), schlíngt er (29), läßt ihn (30), verstéht sich (33), hát er (33), tróllt er (35), bríngst du (38), läßt es (39).

Kreuzesbrüder I, 1, S. 1—40: gestéh es (12), erlaúb' euch (13), kénn' euch (15), tríeb euch (15), láß mich (24), vergíb mir (26), sáh ich (29), líegt es (32), hálf es (39).

Brautnacht II, 2, S. 75—120: sprächst du (76), rítt ich (85), sóll ich (81), hört ihr (81), stéllt ihr (90), íst es (94), verläßt mich (96), nénnst ihn (99), múß ich (101), dünkt's euch (107), tréff' mich (111), weiß es (119).

Luther V, 2, S. 150—190: kánn sie (161), rúft ihr (161), weiß es (171), ság' ich (172), bín ich (178), blíckt er (179), líegt er (180), verstéh' euch (181), bebegreif's nicht (186).

Attila, III, 2, S. 120—150: kánn ich (121), meínst du (121), ergríff mich (124), beglückst mich (127), láchst du (130), kénnst es (133), wár er (140), hóff' ich (141).

b) Das Pronomen steht an zweiter Stelle hinter Worten, die nicht Verben sind.

T. a. C.: In den zur Feststellung gewählten Versen fehlen die Beispiele; im ganzen Drama sind sie selten.

Kreuzesbrüder: Dáß sie (14), dóch mich (23).

Brautnacht: mít uns (109).

Luther: ín mir (157), Stáb mir (160), dú mir (164), mít dir (182), mít euch (189).

Attila: Hier fehlen Beispiele.

c) Die letzte Senkung stellt eine Zusammenziehung aus zwei Pronomina dar.

T. a. C.: Keine Beispiele.

Kreuzesbrüder: Keine Beispiele.

Brautnacht: hätt' ich's (74).

Luther: íst mir's (157).

Attila: kónnt' ich's (131), gédénkst du's (140).

d) Einsilbige Wörter, die nicht Pronomina sind, stehen an zweiter Stelle; die Tonstärke des ersten Wortes überwiegt.

T. a. C.: ságt's nicht (33), gút sein (33), wéhrt's nicht (39), sínd schon (39).

Kreuzesbrüder: drán ist (9), seín mag (10), wért sind (14), sónst was (19), Feínd war (21), gánz sein (22), nícht sein (31).

Brautnacht: férn noch (79), alleín sind (85), híer sein (86), híer wär' (86), Wélt ist (103), géhn kann (124).

Luther: rúht doch (156), wíßt ja (156), aúch nicht (159), hóch hing (169), Schmérz nicht (178), méhr sein (180), alleín sein (182), begreíf's nicht (186).

Attila: méhr bin (123), gerítzt nur (124), wár das (127), díe da (131), Hólz nicht (135), Góld ist (137), glaúb's nicht (140), láß das (141), Gótt ist (144).

e) Das zweite Wort ist dem Sinne nach ebenso stark oder gar stärker zu betonen, als das vorhergehende versbetonte.

T. a. C.: Keine Beispiele.

Kreuzesbrüder: Keine Beispiele.

Brautnacht: Keine Beispiele.

Luther: Es war ein Tún doch (175).

Attila: Blút scheu'n (124), er ist bewaffnet, dú nicht (139), kenn' ich denn Róm nicht? (142.)

Die Stellen der Dramen, denen die Beispiele entnommen sind, habe ich so ausgewählt, daß danach auch beurteilt werden kann, ob die einzelnen Arten der Ausgänge wenig oder oft vorkommen. Dort, wo in den angeführten Teilen eine Art gar nicht oder selten vorkommt, ist sie auch in den übrigen Partien als seltene Ausnahme aufzufassen. Einem reichlichen Gebrauch in den angeführten Versen entspricht auch die häufige Anwendung im ganzen Drama.

2. Der Reim als Mittel zur Hervorhebung einzelner Stellen innerhalb der reimlosen Fünffüßler.

In den Dramen: „Kunigunde", „Die Mutter der Makkabäer", „Der 24. Februar" ist der Reim völlig zur Herrschaft gelangt. Aus der Übersicht über die einzelnen Dramen (Kap. I) ist die Verwendung des Reimes im allgemeinen ersichtlich. Dadurch, daß der Dichter den Reim in verschiedener Stellung und Anwendung auftreten läßt, auch oft das Enjambement — von dem weiterhin die Rede sein wird — sehr geschickt hinzugesellt, ferner durch den Umstand, daß er die mannigfaltigsten Reimstrophen verwendet, erreichen viele Teile der Dramen eine wirksame Lebhaftigkeit und anziehende Schönheit.

Mit anderen Jambendichtern, namentlich mit Schiller und den Romantikern hat Werner gemeinsam, daß er innerhalb der Reihen reimloser jambischer Fünffüßler oder am Ende derselben den Reim (Endreim!) in einfacheren Stellungen zur Hervorhebung verwendet. Er gebraucht zu diesem Zwecke den Reim in einzelnen Dramen, wie „Martin Luther", „Attila", „Die Templer auf Cypern", wohl noch häufiger als Schiller und die Romantiker. Er läßt ihn manchmal auftreten, ohne daß der Zweck ersichtlich ist, ferner am Schluß von Gesprächen und Szenen, sowie besonders an Stellen, die wegen ihres Gehaltes hochdramatisch wirken sollen. Im folgenden sind alle Stellen angeführt, an denen der Reim in dieser Art sich findet. Einige Proben sind wörtlich gegeben. Dort, wo die Reimverse am Schluß von Szenen etc. stehen, wird das ausdrücklich bemerkt, ebenso, wenn ein besonderer Zweck deutlich erkennbar ist.

Templer auf Cypern.

I. Akt, 1. Szene: Seite 9 sind die von Klaus angeführten Worte Molays gereimt:

Eh' Gottes Reich, so spricht er, kommt auf Erden,
Muß Lanze Pflugschar, Harnisch Kelle werden!
. . . Und das Schwert, so sagt er, sei ein Senkblei,
Zwei Winkelhaken hab' es: Kraft und Treu'!

In diesen Reimversen wird von Klaus den anderen Arbeitern gegenüber hervorgehoben, daß der Meister den Waffen nicht nur eine kriegerische, sondern eine tiefere symbolische Bedeutung gibt.

Seite 10 stehen zwei männliche Reime; Astralis steht vom Gebet auf.

Seite 18. Robert setzt auseinander, daß der freie Menschengeist mit seinen Idealen nicht dauernd durch Gold gefesselt werden kann. Er schließt seine Worte wirkungsvoll:

Metall wird leichtlich durch Metall verdrungen,
Der Geist allein wird nur vom Geist bezwungen.

II. Akt, 1. Szene: Seite 65 weist Eudo die Astralis bedeutungsvoll darauf hin, daß Robert zum letzten Mal ihr freudig naht, um nach Qualen mit der Geliebten im „Tal" vereinigt zu werden:

. . . . Er naht zum letzten Mal
In Freude dir — schon harret sein die Qual,
Bis er sich dir vereint im Friedenstal.

II. Akt, 2. Szene: S. 90 spricht Molay ernst und feierlich von dem Kampfe, der dem Orden und namentlich ihm selbst bevorsteht. Er hofft, daß das gute Recht siegen wird. Aber auch auf den Untergang ist er gefaßt, und mit erhöhter Feierlichkeit sagt er zu Philipp: wenn auch der Blitzstrahl seine Brust treffen solle,

. . . . kann er mir doch den Glauben,
Daß meines Wirkens Saat ersteht, nicht rauben!
Wer für die Pflicht — ein willig Opfer — fiel,
Ist hochbegnadigt! — Käm' auch ich zum Ziel!

Seite 102 zum Schluß der zweiten Szene reimen die Worte Philipps:

So bleib' ich unter euch, ihr jungen Leben!
Könnt ihr mir nie den Frieden wiedergeben?
Wie — oder zeigt die schaffende Natur
Dem Dulder immer die Vernichtung nur?

Durch die reimenden Verse wird nicht nur die Szene mit Effekt abgeschlossen, sondern sie sollen auch die Stimmung Philipps hervorheben: Freude, daß er Gärtner bleibt; Hoffnung, in der Natur den Frieden zu finden; Befürchtung, daß ihm nicht Frieden, sondern Vernichtung wird.

II. Akt, 3. Szene, S. 121: Der Prior weist das Bündnis Noffodeis und Cyprians ab. Zwar dürstet er nach Rache, aber er haßt niedrige Mittel, darum kann er mit elenden Verrätern keine gemeinschaftliche Sache machen:

Der Staub kann wohl dem Staube sich vermählen,
Der Adler muß ein höher Ziel sich wählen."

Seite 122 schließt die Szene mit vier Reimversen ab. Stellung: a a b b. Die zwei ersten sind weiblich, die zwei letzten männlich. Die Worte enthalten ein belehrendes Sprüchlein Noffos für den Kaplan.

III. Akt, 1. Szene, S. 138/39: Der Comtur zeigt dem Postulanten Franz das Ziel, das er im Orden verfolgen muß. Die Verse reimen a a b b ; die beiden ersten haben männlichen, die beiden letzten weiblichen Reim. Die Verse sind Alexandriner.

Seite 152 sind die Worte des Troubadours in derselben Form gereimt. Einen besonderen Grund für die Reimverse wüßte ich hier nicht anzugeben, wenn auch in den Worten ein Segenswunsch für Molay enthalten ist, „der den Sänger liebet und Gesang."

IV. Akt, 1. Szene, Seite 170 reimen sechs Verse, in denen der Entschluß Roberts zum Ausdruck kommt, zu handeln, nicht zu träumen. Der vorletzte

Vers ist ein Alexandriner; die Reime 2, 5, 6 sind weiblich, 1, 3, 4 männlich; Stellung: a b a a b b.

Seite 178 betont Robert, daß der Mensch einen Lichtstrahl von Gott empfangen habe, der ihn vom „Erdenkloß" trennt. Die Verse reimen a a b b, die beiden ersten sind weiblich, die beiden letzten männlich.

Seite 185 schließen 4 reimende Verse in der gleichen Reimform die Szene ab.

IV. Akt, 2. Szene, S. 210 reimen zwei Verse (Worte Adalberts). Der Reim ist männlich. Die Verwendung des Reimes erscheint mir hier willkürlich, ohne erkennbaren Zweck.

Seite 212. Philipp segnet seinen Sohn:

Die Kraft des Herren sink' auf dich hernieder!
Gott gab dich mir, und ihm geb' ich dich wieder!

Am Ende der Szene (Seite 214/15) stehen die Worte Molays:

So geh'n wir auf des Schicksals schwülen Wegen,
Der Glaube fächelt Kühlung uns entgegen.
Bald wird der Wind um uns're Asche wehen,
Doch uns're Saat wird herrlich auferstehen!

Innerlich ist hier der Reim wohl auch motiviert durch die Hervorhebung der Stimmung Molays: düstere Ahnung, Trost im Glauben, Hoffnung auf Dauer des Gewirkten.

IV. Akt, 3. Szene, S. 216 stehen zwei Verse mit männlichem Reim (Worte Cyprians). Die Anwendung scheint mir willkürlich; vielleicht könnte man annehmen, daß Werner die dummdreiste Eitelkeit Cyprians besonders hervorheben will. Die Szene schließt Seite 233 mit vier reimenden Versen, in denen der Prior düster von der baldigen Rache spricht:

. . . . Lebt wohl, wir seh'n uns wieder.
Schon singt die Eul' prophetisch Leichenlieder;
Die große Tat beginnt um Mitternacht,
Wenn nur der Teufel und die Rache wacht.

V. Akt, 3. Szene, Seite 276 gibt Molay den Ordenspostulanten den Friedenskuß mit den Worten:

Und also küss' ich euch als meine Brüder
Und send' euch zu des Meisters Füßen wieder.

Seite 289/90 schließt die Anrede Molays an Robert mit folgenden Reimen:

Sei deiner großen Kräfte eingedenk!
Sie sind Beruf zu großen, hohen Pflichten —
Der Ew'ge will kein Samenkorn vernichten,
Nimm meinen letzten Segen zum Geschenk.
So! Trockne meine müden Augenlider!
Durch die Verwesung sehen wir uns wieder!
Ha! Mich umschwebet eines Engels Flug,
Ein Phönix steigt aus meinem Aschenkrug!

Die Worte sind ein letzter Segenswunsch für den scheidenden Robert. Da die Reimstellung a b b a c c d d ist, so könnte man vielleicht hier eine freiere Form der Stanze annehmen. Die Verse sind aber im Drama gar nicht als Strophe erkennbar. Auch liegt zwischen dem vierten und fünften, sechsten und siebenten Vers eine längere Pause.

V. Akt, 4. Szene, Seite 301 stehen am Schluß der Szene vor dem Liede Eudos sieben reimende Verse in der Stellung: a b b a a a a. Die Hervorhebung der Stelle ist innerlich motiviert durch den festgefaßten Entschluß des Priors zur Rache; kurz vorher war er einen Augenblick wankend. Die durch a bezeichneten Reime sind männlich, die beiden anderen weiblich. Der 6. Vers ist ein Vierfüßler.

V. Akt, 5. Szene, S. 310 verabschiedet sich Eudo mit den Worten:

Schallt, Lautentön', im kalten Totenhause,
Der Alte kehret heim zu seiner Klause.

Der Reim scheint mir willkürlich.

Seite 313 schließt die 5. Szene und damit der V. Aufzug mit 2 klingenden Reimversen.

VI. Akt, 1. Szene, S. 329 schließt die Szene mit vier Reimversen (Worte Philipps); Stellung: a b b a; der erste und vierte sind männlich, der zweite und dritte weiblich.

VI. Akt, 2. Szene, Seite 333 schließt das Gebet des Comturs an Maria mit vier Reimversen; der erste und zweite haben weiblichen, der dritte und vierte männlichen Ausgang. Stellung: a a b b. Zwei Verse sind zu Alexandrinern erweitert.

Seite 335 wird geschildert, wie Robert im Meistersaal steht, um Abschied zu nehmen. Seine letzten Worte sind in Reime gesetzt: a a b b c c; aa und cc sind weiblich, bb männlich. Die zwei letzten Verse sind zu Alexandrinern erweitert.

Seite 341 stehen vier Reimverse: a b b a ; der erste und vierte sind männlich, die beiden anderen weiblich.

Seite 357 (Molay und die Brüder umarmen sich); Molay spricht:

Fleht, daß Er unsern Sinn durch seinen Geist verkläre,
Auf daß der Tempelherr im Tempel sich bewähre.

Die Verse sind zu Alexandrinern erweitert.

Seite 373 bilden den Schluß der Szene vier Verse, die reimen: a a b b. Die beiden ersten sind männlich, die beiden letzten weiblich.

VI. Akt, 3. Szene: Am Ende der 3. Szene des VI. Aktes und damit des ganzen Dramas stehen (S. 382/83) vier reimende Verse, in denen die freudige Hoffnung Molays ausgesprochen wird:

Der Ruf ertönt! Die Sonne steigt empor,
Begrüßt vom Glockenklang und Harfenchor.
So wird auch unser Stern der Nacht entschweben,
Kommt, Brüder, mich umduftet ew'ges Leben.

Die Kreuzesbrüder.

Hier stehen die Reime innerhalb der Partien der reimlosen Fünffüßler nur zweimal.

I. Akt, 1. Szene. Am Ende der Szene (S. 56) schließen die Worte des Erzbischofs mit den Reimversen:

Im Bund des Tales hab' ich es beschworen,
Das Leben wird im Tode nur geboren.

IV. Akt, 1. Szene. Seite 190 zum Schluß der Worte Philipps stehen zwei Reimverse. Sie sind motiviert durch den Ernst und die Weihe, die in dem Entschluß Philipps liegen:

Nur Molay noch — ich will ihn glücklich seh'n,
Und, soll er sterben, mit ihm untergeh'n.

Die Brautnacht.

II. Akt, 1. Szene, Seite 74. Zum Schluß der Szene sind die Lanzknechte voll Begeisterung für den Kampf mit den Heiden; sie rufen:

. . . . Ha! dem Heidenvolk Verderben!
Für Christus leben und für Christus sterben!

II. Akt, 2. Szene, S. 128. Der Spielmann spricht folgende feierlichen Worte, die prophetisch ausklingen:

Aus Erde quillt uns Brot, aus Wasser Wein,
Zu Fleisch muß Brot, und Wein zu Blute werden.
Doch aus dem Blut entspringt der Gnadenhain,
Drum bleib' es Krieg, bis Friede kommt auf Erden.

Seite 133. Agaphia schildert den Charakter ihrer Tochter. Den Schluß bildet eine Stanze, deren in der Übersicht Erwähnung getan ist. Die Überleitung zu der Stanze bilden vier reimende Fünffüßler in der Stellung: a b b a ; der erste und vierte Reimvers sind männlich, die beiden anderen weiblich.

Seite 136. Von den Worten Stephanis stehen zwei Verse in Reimen; diese sind männlich. Die Verse enthalten einen Witz:

. . . . . Langes Galgenbein,
Zwei Judenbeine holst du doch nicht ein.

Weitere Reime, die zur Hervorhebung innerhalb des reimlosen Fünffüßlers dienen, weist dieses Drama nicht auf.

Martin Luther.

In diesem Drama sind die Reime zur Hervorhebung recht reichlich.

I. Akt, 1. Szene, S. 4 stehen die bekannten Verse:

Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang,
Der bleibt ein Narr sein Leben lang. (Vierfüßler!)

Seite 14. Hubert wiederholt den Bergleuten die Worte Melanchthons. Um den religiösen Gehalt hervorzuheben, stehen Reime:

Für Gold erschließt sich dir der Himmel nicht,
Errungen kann er nur, erkauft nicht werden;
Dein Himmel ist schon hier auf dieser Erden,
Wenn rein dein Wille und dein Auge licht.

Seite 15/16 sind zwei Verse gereimt, bevor die Szene mit einer Stanze schließt:

Nach Wittenberg! — nun laßt die Gruben ruh'n!
Dort oben in der Welt gibt's mehr zu tun!

I. Akt, 2. Szene, S. 19. Der Kanzler fordert die Nonnen auf, das Kloster zu verlassen:

. . . . Aufgelöst ist euer Schwur.
Kehrt in die Welt zu euern ersten Pflichten.
Die Männin gab dem Manne die Natur,
Was sie gebeut, das kann kein Eid vernichten.

Der Schluß der Worte, mit denen die Äbtissin dem Kanzler den Schleier reicht (S. 19), hat acht Reimverse. Die Stellung ist a b b a c c d d.[12]) Die Verse b b sind Alexandriner. Die Verse 1, 4, 7, 8 haben männlichen, die anderen weiblichen Ausgang. Der letzte

[12]) Allenfalls könnte man hier eine freie Form der Stanze annehmen (S. Minor, S. 467).

Vers ist ein Dreifüßler. In diesen Worten kommt die unsägliche Rührung und der tiefe Schmerz der Äbtissin zum Ausdruck, die sich erinnert, was ihr der Schleier war.

Seite 25 stehen vier Reime: a b a b; es sind 1 und 3 männlich, 2 und 4 weiblich. Es würde gezwungen scheinen, wollte man hier einen besonderen Grund für den Reim suchen. Ebenso ist es Seite 30, wo in gleicher Form vier Verse reimen. Anders liegt die Sache Seite 35: Katharina ist Franz gegenüber sehr bewegt; sie macht ihm klar, daß sie ihn nicht lieben kann und darf. Ihre Bewegung geht zum Schluß in Begeisterung über:

Dies stolze Herz kann Erdenlust nicht hegen,
Dem Helden Zions schlägt es nur entgegen,
Der, als den Tod und Sünd' er überwunden,
Die Geister all' in einen Kranz verbunden.

I. Akt, 3. Szene. Zum Schluß der Szene und damit des Aktes stehen sechs Reime (S. 44). Sie erhöhen die Wirkung folgender Situation: Um den Scheiterhaufen bilden Studenten und Volk einen Halbkreis, Luther tritt ruhig und gefaßt hinzu, um die Rollen ins Feuer zu werfen. Er spricht:

Wohlan, in Gottes Namen denn,
Die Flamme brennt, sie darf uns nicht erkalten!
Der Lügengeist werd' abgetan!
Gewappnet mag er und geschmückt sich nah'n:
Des Herren Wort, das muß er lassen stahn,
Die Wahrheit und das Licht muß Platz behalten!

Vers 1 und 3 sind Vierfüßler.

II. Akt, 1. Szene. S. 63 stehen zwei männliche Reime, für die eine Motivierung kaum anzugeben ist. Der zweite Vers ist ein Vierfüßler. Ebenso verhält es sich Seite 68. Dort finden sich vier Reimverse in der Stellung a b b a. Der erste und vierte Reim sind weiblich, die beiden andern männlich.

II. Akt, 2. Szene. Seite 82 beschreibt Franz anschaulich, wie Luther aus Wittenberg zieht. Es reimen 6 Verse in der Stellung a a b b a a. Vers 1, 2, 5, 6 haben männlichen Ausgang, 3 und 4 weiblichen. Mit Ausnahme der beiden ersten sind die Verse zu Alexandrinern verlängert.

IV. Akt, 1. Szene, Seite 135 gibt sich Luthers Gelassenheit und Fassung in den ergebungsvollen Worten kund:

Wie's Gott gefallen, also ist's geschehen,
Wie's Gott gefällt, so wird es weiter gehen.

Seite 136: Nachdem Luther die Fürsten gebeten, sie möchten sich nicht hineinmischen, sagt er vertrauensvoll von seiner Sache:

Wenn sie von Menschen, wird sie mißgelingen,
Wenn sie von Gott, so kann sie nichts bezwingen.

V. Akt, 2. Szene, S. 158 reimen vier Verse a b b a; der erste und vierte sind weiblich, die beiden anderen männlich. Die Anwendung des Reimes scheint willkürlich. Dasselbe gilt von vier anderen Reimversen auf derselben Seite; ihre Stellung ist a a b b, die beiden ersten sind männlich, die beiden letzten weiblich.

Sete 160 stehen zwei männliche, Seite 161 zwei weibliche Reime. Auch hier ist für den Reim kein besonderer Grund. Die beiden letzten Reimverse sind gleichsam ein kleines Nachtgebet. Seite 164 schließen zwei Reime die Szene. Sie haben insofern Bedeutung, als Luther hier wieder feierlich von seinem Werke spricht:

Entscheiden muß sich's, ob mein Werk soll leben,
Ob es den finstern Mächten preisgegeben.

V. Akt, 3. Szene. S. 168: Franz entschließt sich, Luther zu erschlagen:

Ich, der ich Männer schlug? Kann ich nicht ihn
erschlagen?

Um den ich meinem Himmel mußt' entsagen?
Ich schwor ihm nicht den ewigen Verein:
Drum, bin ich Opfer, muß auch er es sein!

Der erste Vers ist ein Alexandriner. Willkürlich erscheinen die Reime auf derselben Seite, mit denen Katharinas Worte enden. Stellung: a b b a. 1 und 4 sind männlich, 2 und 3 weiblich.

Seite 178: Luther steht an der Leiche Theobalds. Von dem Tode dieses „seines Engels" ist er aufs tiefste erschüttert. Es ist ihm, als ob er an seinem Werke verzweifeln müßte. Er spricht:

Mich fliehet Gott, ich bin ja ganz allein!
Kann ohne ihn ich sein Panier erheben?
In Wüsten will ich's abzubüßen streben,
Daß ich es wagte, Gottes Held zu sein.

Attila.

Der erste Akt schließt mit acht reimenden fünffüßigen Jamben. (S. 49.) Der Reim hat hier offenbar noch den Zweck, die Antwort Attilas an die Gesandten, die das Urteil über Rom enthält, hervorzuheben. Die Verse lauten:

Heraus soll Roma geben ihren Raub,
Den sie aus aller Völker Mark gesogen,
Zertreten werden soll sie in den Staub,
Weil sie die Welt um ihre Kraft betrogen!
Nichts von Geschenken, Bitten, noch Tribut!
Die Geißel Gottes eilet Rom zu richten,
Im nächsten Neumond will ich es vernichten
Und blutig rächen das vergoss'ne Blut!

Diese acht Verse lassen sich auch als eine freiere Form der Stanze oder der Siziliane auffassen; da die Reimstellung a b a b c d d c ist.

II. Akt, 1. Szene. Die Szene schließt mit zwei Versen ab, die reimen. Der Reim erscheint auch hier

nicht nur äußerlich begründet. Der Inhalt der beiden Verse hat nämlich allgemeine Giltigkeit:

Wenn zehn nur etwas wollten in der Welt,
So wär' es mit der Welt noch wohlbestellt.

II. Akt, 2. Szene, Seite 98 stehen zwei Reime, die geeignet sind, die Worte der schmerzerfüllten Honoria hervorzuheben:

Die Meinen schlagen selbst mir blut'ge Wunden,
Mein Attila! Werd' ich noch nicht gesunden?

Seite 102 schließt die Szene mit vier Reimversen. Die Kaiserin hat Aetius und Heraklius bei der Hand gefaßt und in bedeutsamem Tone gibt sie kund, daß auch sie eine Rolle bei der Vernichtung Attilas spielen will, nämlich die der falschen Schlange:

Wenn ihr auch reif zu Männerwerken seid,
Mit kluger Tat weiß nur ein Weib Bescheid:
Die Schlange kann den Tiger auch erreichen,
Doch, um ihn zu umschlingen, muß sie schleichen.

III. Akt, 2. Szene, Seite 146/47. Kurz vor dem Ende der Szene ist eine Stelle durch den Reim hervorgehoben. Attila erklärt dem Aetius, daß nunmehr ihre Ziele auseinandergehen. Aetius dagegen gibt seinen Entschluß kund, Attila zu vernichten.

Attila:
Mach selbst dich frei, sonst muß ich dich verachten,
Flieh die Dämonen, welche dich umnachten!
Mein Ziel, ich fühl's, es scheidet mich von dir,
Ich muß ihm folgen.
Aetius:
Wohl! Ich folge dir!

III. Akt, 3. Szene, Seite 158. Die Szene (und damit der Akt) schließt mit vier Reimversen. Attila beklagt die Falschheit des Aetius. Diese Falschheit feuert ihn nun erst recht an, „Rom zu erdrücken."

Der Beste war's von jenem Schandgeschlecht,
Mein Jugendfreund! Und konnt' mich so berücken!
Ha, kommt, den Drachen Roma zu erdrücken!
Mit uns ist Gott und das zertret'ne Recht!

IV. Akt, 2. Szene. Zum Ende der Szene (S. 177) reimen die beiden letzten Verse. Leo hat sich hier feierlich zum Volke gewandt mit den bedeutungsvollen Worten:

. . . . Ihr laßt die Psalmen tönen!
Ich geh', den Würgeengel zu versöhnen!

IV. Akt, 3. Szene, Seite 190. Attila ist mit den Seinen erstaunt und bestürzt über die Erscheinung Leos. Ihn unbeweglich anstarrend, stellt er verwundert die Frage:

Bist du ein Mensch, bist du von Himmelschören
Zu uns herabgesendet? — Sprich, wir hören!

Hierauf gibt Leo voll majestätischer Ruhe die inhaltsreiche Antwort:

Ich bin ein Hirte, der von Gott erkoren,
Zu weiden viele, die aus Gott geboren;
Von Roma komm' ich, welche Gott verloren!

Seite 198 reimen zwei Verse mit männlichem Ausgang, Seite 206 zwei mit klingendem. Der Reim scheint mir hier willkürlich angewandt.

V. Akt, 1. Szene. Seite 212 stehen zwei männliche Reime, Seite 214 zwei weibliche. Auch hier ist kein Grund für den Reim ersichtlich.

Seite 215/16 finden sich sechs reimende Fünffüßler. Sie enthalten die Warnung der Jungfrauen vor der Hochzeit und dem finsteren Vorhaben Hildegundes, sowie ihre Antwort, in der sie mit wildem Hohngelächter ihren grauenvollen Entschluß noch einmal bekräftigt. Alle Reime sind klingend.

V. Akt, 2. Szene. Seite 223 stehen zwei Reimverse, die zu Sechsfüßlern nach Art der Nibelungen-

verse verlängert sind. Leo schildert das Wirken der göttlichen Liebe an sich und Honoria:

Ich rang, da kam's im Donner, was glühend mich
verzehrt,
Sie träumt, es schwebt ein Säuseln, was leuchtend sie
verklärt!

Seite 226 reimen zum Ende der Szene zwei Verse mit klingendem Ausgang. Ein anderer Zweck, als um den Abschluß zu markieren, scheint mir nicht vorhanden.

V. Akt, 3. Szene. Seite 239 sind zwei Verse mit stumpfem Ausgang gereimt, weiterhin nochmals zwei mit klingendem, und diese sind zu Alexandrinern verlängert. Leo bietet hier zum letzten Mal Hildegunde die Gnade Gottes an.

Seite 244 stehen sechs Verse in der Reimstellung a b a b. Leo kündet Attila Vergebung seiner Sünden an. Alle Reime sind weiblich, der fünfte ungereimte Vers hat männlichen Ausgang.

Seite 251 scheinen mir zwei Verse mit klingendem Ausgang willkürlich gereimt.

Seite 253 sind die rätselhaften Worte Leos gereimt:

Zeuch ein zur Qual! Auch in der Hölle Gluten
Kann Liebe kühlend noch hernieder fluten.

Kurz vor Abschluß der Szene und damit des Dramas prophezeit Leo:

Und er (Odoaker) wird Rom den Streich des Todes
geben,
Und Attila im Buch des Lebens leben!
Du gehst in deine Zelle, ich zur Herden,
Nur wer gerungen, kann verherrlicht werden.

Auch in diesem Drama ist die Verwendung des Reims innerhalb der Partien des reimlosen Fünffüßlers recht reichlich.

Wanda.

I. Akt. Seite 193 stehen drei Reimverse. Es sind Worte Ulfos, der die Aufforderung Rüdigers begeistert mit den Worten aufnimmt:

Wohlan — zur Jagd! — Du, Feldherr, sei bedacht,
Daß, was beschlossen, bald vollbracht:
Dein ist der Wille, unser ist die Macht!

Der zweite Vers ist ein Vierfüßler.

Die anderen Dramen kommen wegen ständigen Reimes nicht in Betracht.

3. Länge der Verse.

Wie Lessing, Goethe, Schiller und alle Dichter, die sich des fünffüßigen Jambus bedienen, nimmt sich auch Werner die Freiheit, in den vom Fünffüßler beherrschten Teilen seiner Dramen die Verse zu verlängern oder zu verkürzen. Selbstverständlich können jene Teile nicht unter dem Gesichtspunkte „Freiheiten" betrachtet werden, in denen der Fünffüßler überhaupt mit andern Versarten wechselt oder gar selbst nur die Ausnahme bildet. (Siehe die Ausführungen in Kap. I.) In den vom Fünffüßler beherrschten Teilen hat der Dichter verhältnismäßig wenig Gebrauch von der Freiheit gemacht, die Verse zu verlängern oder zu verkürzen. Die Verlängerung des fünffüßigen Jambus oder die Verkürzung desselben dient ihm oft in Verbindung mit dem Reim, namentlich am Schluß von Gesprächen, zur Hervorhebung; diese Arten der Verse sind schon in No. 2 berücksichtigt. Verlängerungen oder Verkürzungen innerhalb der künstlichen Reimstrophen sind in Kap. I erwähnt. Hier wären somit nur noch die übrigen verkürzten und verlängerten Verse zu besprechen, die keinesfalls als Fünffüßler aufgefaßt werden können. (Vergl. No. 4.)

Die Templer auf Cypern.

In der ersten Szene des ersten Aktes steht Seite 10 ein Zweifüßler:

Ich líeb', ich áhnde.

Mehrere zweifüßige Verse stehen in der dritten Szene des fünften Aktes (S. 272/73). Es handelt sich um die Versicherungs- und Versprechungsantworten der Ordenspostulanten. Viermal kommt vor:

Ja, Hérr, so Gótt will!

V. Akt, 2. Szene. Seite 244 finden sich zwei Dreifüßler:

Klopf víermal án den Bóden,
So schaúst du dás Gelíebte.

V. Akt, 3. Szene, S. 273 steht ein Alexandriner: Gelóbt Ihr éndlich Gótt und únsrer líeben Fraúen.

VI. Akt, 2. Szene, Seite 337 steht ein Alexandriner:

Des víerundfűnfzigstén Jahrhúnderts dér Entfáltung.

Die Kreuzesbrüder.

Im vierten Akt, dritte Szene, Seite 197 bildet ein Zweifüßler mit einem andern einen Vierfüßler:

So kúrz als mőglich!
Klágepúnkte.

In der dritten Szene, Seite 226, steht ein Vierfüßler:

Kommt, Ríchter, zúm Gericht herbeí.

Ebenda, S. 252, steht der Alexandriner:

Die Vórzeit mích umraúscht, — was wóllet íhr von mír?

Im fünften Akt, 2. Szene, Seite 322 bildet ein Dreifüßler mit einem Einfüßler einen Vierfüßler:

Nein, dás nun ében nícht!
Ihr sprécht.

Ebenda, Seite 331, steht der Dreifüßler:

In deíne éw'gen Hűtten.

Martin Luther.

II. Akt, 1. Szene, Seite 51 steht ein Dreifüßler:

Dann lébt er júst am bésten.

Seite 52 findet sich ein Sechsfüßler:

Wenn ích mir dénk', wie ér sich fréuen wírd! —
kennt íhr

III. Akt, 1. Szene, Seite 98 steht ein Vierfüßler:

Für Lúthern álso díeser Zórn?

IV. Akt, 2. Szene. Seite 146 steht zum Schluß der Szene ein einfüßiger Jambus:

Und ích?,

den ich erwähnen will, obgleich er nicht in der Reihe von Fünffüßlern steht. Es ist der einzige Einfüßler, den ich gefunden habe.

In dem Drama „Die Brautnacht" findet sich II, 2, S. 97 der Vierfüßler:

Wohlédle Frau Hérzogín, vergönnt. —

Der zweite Fuß ist ein Anapäst.

In den Dramen: „Attila", „Wanda", „Kunigunde", „Der 24. Februar" kommen derartige Verlängerungen oder Verkürzungen nicht vor.

Das Drama: „Die Mutter der Makkabäer" hat im dritten Akt, 2. Szene, S. 92 einen Zweifüßler zwischen Fünffüßlern:

O hálte Wórt.

4. Einmischung abweichender Rhythmen.

Dort, wo sich im Verse zweisilbige Senkungen finden, ist im Sinne Minors von Anapästen zu reden.

Durch einen wirklichen Trochäus ist bei Werner das Versmaß selten gestört. Die natürliche Betonung — namentlich bei zwei oder drei Einsilbnern — ist oft so unentschieden, daß sie leicht rhythmisch geregelt werden kann. Indem man zwischen „Tonhöhe" und „Tonstärke" unterscheidet, entsteht dann die „schwebende Betonung", nach Saran „metrische Drückung" oder „Erhebung". (Vgl. No. 5 und 6.) Auch, wenn es sich um zweisilbige Wörter handelt, liegt es am nächsten, „schwebende Betonung" anzunehmen; der Vortragende wird stets das Bedürfnis fühlen, den Widerstreit zwischen Wort- und Versakzent möglichst auszugleichen. Fast durchgängig ist das auch dann möglich, wenn ein Wort mit trochäischem Tonfall im ersten Versfuß steht. Zuweilen dürfte jedoch hier „versetzte Betonung" anzunehmen sein, besonders dann, wenn die zweite Silbe tonloses „e" enthält.[13])

Wenn nun auch Verse, die nicht rein jambisch gebaut sind, nach der Theorie als minderwertig gelten, so kann doch auch aus dem Fehler einmal ein Vorzug werden. Wie sich die übrigen Dichter die Einmischung anderer Versfüße gestatten, unter ihnen auch Goethe, so ebenfalls Werner.

Die Templer auf Cypern.

Die Verse sind fast durchweg als korrekt zu bezeichnen. Im ersten Akt, 1. Szene, Seite 35 kann das streng jambische Metrum ohne schwere Verstöße gegen die Wortbetonung im folgenden Verse nicht beibehalten werden:

[13]) Die Ansichten der Metriker gehen in der Beurteilung solcher Fälle auseinander, und sie entscheiden meist von Fall zu Fall. Vgl. Saran, S. 204 ff. Minor will die „schwebende Betonung" bei zweisilbigen Wörtern nur dann gelten lassen, wenn die zweite Silbe, welche die Tonstärke erhält, eine dehnbare Silbe ist, die durch ihren Lautgehalt den Accent ermöglicht. Er sagt, man könne z. B. lesen „Freiheit", aber nicht „nenné". (S. 118 ff.)

Erkämpft wie er? Hast du auch fünfhundert Türken.

Der dritte Fuß ist als Anapäst zu erklären und zu lesen:

Erkämpft wie ér? Häst dŭ aúch fünfhúndert Tűrken.

Trochäen sind wenig festzustellen, zumal da Werner die zweisilbigen Eigennamen, die auf der ersten Silbe betont werden, nicht oft im Anfang des Verses gebraucht.

Ob man Seite 181 im IV. Akt, 1. Szene in dem Verse:

Ew'ges Gefängnis — nun, ich hab's verdient!

noch mit „schwebender Betonung" rechnen kann, erscheint mir fraglich. Hier wird man am besten im ersten Versfuß einen Trochäus annehmen und lesen:

Éw'gĕs Gefängnis — nún, ich háb's verdíent!

IV. Akt, 2. Szene, Seite 195 entsteht durch die Verwendung des Eigennamens im ersten Versfuß ein Trochäus:

Róbĕrt! jetzt máhnet dích das érnste Fátum —

Ebenso verhält es sich mit dem Verse S. 197:

Róbĕrt! ich ság's dir heút' zum érsten Mál,

Im Sinne Minors könnte man hier noch zur Not schwebende Betonung annehmen: „Robèrt".[14])

IV. Akt, 3. Szene, Seite 216 ist im ersten Versfuße ein Anapäst anzunehmen in dem Verse:

Dĕlĕátur ílla rúbra crúx, so schreíbt er,

Oder es ist „Dĕl‿átur" (Dĕl^{e}átur; „e" als Vorschlag) zu lesen.

Im sechsten Akt, 2. Szene, Seite 346 steht in einem Verse der Eigenname „Adam" im ersten Versfuß, der mithin wohl als trochäisch gelten kann:

Ádăms von Válincoúrt, — und ín dem Námen

Da die ursprünglich richtige Betonung hebräisch

[14]) Siehe die Fußnote Seite 47.

„Adám" ist, so können wir auch mit schwebender Betonung „Adàm" lesen. [14])

Die Kreuzesbrüder.

III. Akt, 1. Szene, Seite 115: Hier ist der Vers:

„Justíz verdrängt vŏn dĕm Pálliúm"

ein Vierfüßler mit Anapäst im dritten Versfuß. Es braucht aber nur „verdränget" gelesen zu werden, dann haben wir einen regelmäßigen Fünffüßler:

Justíz verdränget vón dem Pálliúm.

Seite 117 wäre ein Fünffüßler mit Anapäst zu lesen:

Ein wírklichér lebéndĭgĕr Teúfelskópf?

Durch Synkope: „lebend'ger" läßt sich der Vers in einen rein jambischen umgestalten.

Im vierten Akt, 2. Szene, Seite 188 läßt sich der Vers:

Du bíst gesühnt, sél'ge Ánna! — Blíckst du

leicht korrekt gestalten, wenn man „gesühnet" liest.

Im sechsten Akt, 1. Szene, Seite 369 ist in einem Verse ein Anapäst zu lesen:

Geségn' ich dích in dér vollkómmĕnĕn Záhl

Dieser Anapäst ließe sich durch Synkope beheben: „vollkomm'nen".

In der dritten Szene des 6. Aktes, Seite 383/84 findet sich in dem Verse:

Ich múß ihn súchen. Héribért! Ällĕ Wétter!

ein Anapäst im fünften Versfuß.

Die Brautnacht.

Im zweiten Akt, 2. Szene, Seite 97 steht in einem vierfüßigen Vers ein Anapäst:

Wohlédlĕ Fraŭ Hérzogín vergŏnnt,

Seite 101 kann der Vers:

[14]) Dieselbe Möglichkeit entsteht wohl immer, wenn solche zweisilbige Eigennamen im ersten Versfuß gebraucht werden. Die übrigen Verse mit derartigen Eigennamen werden darum hier nicht weiter besprochen. Vgl. Nr. 7: „Ueber den Gebrauch der Eigennamen in den einzelnen Dramen."

Euer Gnáden díesen würd'gen Greís empféhlen. leicht geändert werden, wenn man „Eu'r" liest.

Seite 103 findet sich in einem Verse ein Anapäst:

Der Bíschof Chrístian, únser treúěstěr Freúnd!

Hier kann wieder durch Synkope („treu'ster") der Fuß jambisch gestaltet werden. „Christian" ist zweisilbig zu lesen.

Seite 137 steht ein Anapäst in dem Verse:

Ja — dú bist dér Verräter! Niedĕr mĭt íhm!

III. Akt, 1. Szene, Seite 148 kann der Vers mit dem „Miserere", der innerhalb einer Reihe fünffüßiger Jamben steht, wohl nur als ganz trochäisch gebauter Vers aufgefaßt werden, der zu lesen ist:

Míšĕrérĕ, míšĕrérĕ, míšĕrérĕ, Dómĭné!

Dieser Vers wurde darum in der Übersicht Kap. I mit zu den nicht fünffüßigen Versen gerechnet.

Besondere Aufmerksamkeit erfordert S. 148 der Vers:

Kyrie eleíson! Kyrie! Miserere.

Hier wird wohl am besten das erste „Kyrie" als Trochäus genommen und zweisilbig gelesen; das zweite kann ebenfalls zweisilbig gelesen werden. Dann ist es nicht nötig, hier Anapäst anzunehmen. Da Seite 148 und 149 in je einem andern Verse „Kyríe" gelesen werden muß, so könnte man hier im ersten Fuß auch „schwebende Betonung" annehmen.

In dem Verse:

So stérben wír! —
Hilf, — Réttung! —
Kýrĭe ĕleíson! (S. 190)

bleibt ein Anapäst bestehen.

Martin Luther.

I. Akt, 3. Szene, Seite 39 bietet ein Vers Schwierigkeiten. Liest man:

O kómm, ich fürcht' mich!
Síeh da, júnge Nónnen!

so läßt sich die Betonung: „Síeh da" wohl nicht ganz rechtfertigen, denn „da" verlangt hier doch nicht nur Tonhöhe, sondern auch die Tonstärke. Am besten wird man den Vers als Vierfüßler mit zwei Anapästen auffassen:

O kómm, ich fürcht' mĭch!
Sĭeh dá, jŭngĕ Nónnen!

II. Akt, 1. Szene, Seite 53 ist wohl ein Trochäus anzunehmen in dem Verse:

Wein hĕr!
Mein ármer, güter, glüh'nder Brúder!

denn es ist hier kaum möglich, die Silbe „Wein" bloß durch Tonhöhe hervorzuheben und dann der Silbe „her" den Akzent zu geben.

II. Akt, 2. Szene, Seite 78 ist sehr schwer zu entscheiden, wie der Vers aufzufassen ist:

Du betest zu ihm?
Ja, ich bete zu ihm!

Liest man ganz jambisch, so wäre zweimal „zu" in der Hebung und „ihm" könnte nicht hinreichend hervorgehoben werden. Am besten könnte man wohl den Vers so lesen:

Du bétĕst zŭ íhm?
Já, ĭch bétĕ zŭ íhm!

III. Akt, 1. Szene, Seite 106 ist ein Vers trochäisch gebaut mit Daktylus im zweiten Fuß:

Spréngt die Fúßängĕl Kírchentúm! Die Kétte

Es ist sehr schwer, hier anzunehmen, daß noch mit „versetzter Wortbetonung" gelesen werden kann:

Sprengt díe Fußángel Kírchentúm! Die Kétte

Dann müßte nicht nur der Artikel die Hebung erhalten, sondern auch noch die Silbe „Fuß" zugunsten der folgenden gedrückt werden.

III. Akt, 2. Szene, Seite 115 findet sich ein Trochäus:

Pfäfflein, du géhst ein'n saúren Gáng, den létzten!

Hier liegt nahe, „schwebende Betonung" anzunehmen.

Attila.

I. Akt, 2. Szene, Seite 68 steht einmal im ersten Versfuß ein Anapäst, weil der Eigenname „Ăvĭénus" an der Spitze steht; doch kann auch „Avjénus" gelesen werden.

„Aviénus!
Hóheit!
Únsre Nót ist dríngend."

Mit „versetzter Betonung" zu lesen ist wohl im III. Akt, 3. Szene, Seite 157:

Míschtĕn's in deinen Wein! . . . .

Sonst ist „versetzte Betonung" nicht festzustellen; ebenso fehlen weitere Anapäste.

Wanda.

III. Akt, Seite 230 stehen zwei Verse, die Anapäste aufweisen.

1. Ich hŏrtĕ zŭérst ĭhrĕr gólděněn Leíer Kláng,
2. Du líebtest —
Félsĭchtĕr Quéll, bei dír umschláng

Hier ist nicht klar, ob man von „Freiheiten" oder „bewußter Mischung" der Versfüße reden soll, da diese Verse nicht ganz von Fünffüßlern eingeschlossen werden.

Trochäen im ersten Versfuß innerhalb der jambischen Fünffüßler sind nicht festzustellen.

Kunigunde.

II. Akt, 1. Szene, Seite 38 steht ein Anapäst im fünften Versfuß:

Hell, áber tódstill — Férne Feúĕr ĭm Tále.[15])

Außerdem ist im ersten Fuß mit schwebender Betonung zu lesen.

III. Akt, 7. Szene, Seite 90 haben wir einen Anapäst im zweiten Fuße:

Verzeih' Eŭĕr Hóheit! dóch mich zwíngt die Pflícht.

Der Anapäst läßt sich durch Synkope: „Eu'r" in einen Jambus verwandeln.

Seite 101 findet sich ein Anapäst im vierten Fuße:

Ich weíß des Reíches Récht ŭnd dĕn Freúnd zu éhren.

V. Akt, 3. Szene, Seite 176 steht einmal im ersten Fuße ein Trochäus:

Trénnĕn — zwei Hérzen — únd aus Pflícht — die Pflícht

Der 24. Februar.

In den Canzonenstrophen des Prologs stehen im ersten Versfuß die Trochäen:

„Leúchtĕn", „Kŏchĕr", „Ríngĕ".

Im 2. Auftritt, Seite 16 steht im ersten Fuße eines Verses ein Trochäus:

Állĕs umsónst — wer einmal íst verflúcht,

Seite 22 findet sich ein Anapäst im vierten Fuß:

Laß séhn — Am víerundzwánzĭgstĕn Fébruár —

3. Szene, Seite 78, steht ein Anapäst in dem vierten Fuß des Verses:

Das wár ein víerundzwánzĭgstĕr Fébruár!

Die Mutter der Makkabäer.

In diesem Drama finden sich die meisten Trochäen, und zwar im ersten Versfuß; auch Eigennamen stehen da.

1. Akt, Seite 19: Mórgĕn mag eúch der Líebe Schérz entzücken.

[15]) In der Originalausgabe steht Feu'r, und somit ist dort der Vers korrekt.

II. Akt, 1. Szene, Seite 41: Lébĕn und nóch die Búndesláde séhn

Seite 44: Óheĭm, es tágt . . .

Seite 45: Bíttĕ den Hérrn, daß dás dich nícht trifft! . .

Seite 46: Jédĕn regíert ein schwárzer Móhrenwúrm.

III. Akt, 2. Szene, Seite 96: Freúdĭg und kűhn, verschlágen únd getreú!

Seite 98: Schlúgĕn wir mánnlich aúch des Sérons Scháren.

Seite 98: Líebĕ, das Kínd, wird dúrch's Gesétz ein Mánn!

Seite 101: Spréngtĕn herán . . . . .

IV. Akt, 1. Szene, Seite 124: Zétĕr, ob dém, der Búnd bricht . . .

IV. Akt, 2. Szene, Seite 139: Freílĭch verlérnt man só was únter Klőtzen!

Seite 141: Fássĕn? Gehórchen sóllst du, feíler Knécht!

V. Akt, Seite 164: Traúĕr bedreúet dés Triúmphes Bahn!

Seite 165: „Sklávĕn, die Láde, wélche Graús umwébt."

Seite 176: Múttĕr, kannst dú verzeíh'n? . . . .

Seite 222: Wählte den Flúch . . . . . .

Ob in allen diesen Fällen mit „schwebender Betonung" gelesen werden dürfte, erscheint sehr fraglich. Man wird sicher am besten annehmen, wenigstens in den Fällen, in denen die zweite Silbe das tonlose „e" hat, daß der Vers trochäisch anfängt und dann sich der jambische Rhythmus festsetzt.

Seite 222 ist ein Vers ganz trochäisch gebaut mit Daktylus im vierten Fuß:

Fríedĕ seí mĭt íhm!
Aŭch ích fühltĕ wéhĕn

Anapäste sind in diesem Drama bei den Fünffüßlern nicht festzustellen.

5. Wortbetonung.

Wenn im Verse außer der hochbetonten Silbe auch nebentonige Silben die Hebung erhalten, so bedarf das keiner besonderen Betrachtung.

a) Wie alle Dichter des Jambus, hat Werner es nicht vermieden, außer der hochbetonten Silbe auch Silben mit dem unbetonten „e" eine Hebung zu geben.

Dieser Fall tritt bei ihm sehr häufig ein, meistens aber im Versinnern. Daran gewöhnt sich unser Ohr leicht, wenn die vorhergehende Silbe nicht zu schwer ist. Im folgenden, und auch später unter b) und c) wird das Verfahren eingeschlagen werden, daß die Beispiele aus je einem oder je zwei Akten aufgezeigt werden, da die Art Werners damit hinreichend veranschaulicht werden kann. Bei den Dramen, in denen der Fünffüßler nur selten in längeren Reihen vorkommt, sollen alle Fünffüßler beachtet werden. So kann eine genügende Anschauung über die Art der Fälle und ihre Anzahl vermittelt werden.

Die Templer auf Cypern.

I. Akt. Versinneres: géstrigén (15), erfreúlichén 15), Wéltlichén (23), Hóstié (50), réttetét (51), verkrüppelté (53), glänzendén (56), Édelstén (57), Únermëßlichén (58), schwámmichté (59), Uébrigé (61).

Versende: Rührigén (9), Uébrigé (27), Rittertúgendén (36), spéndeté (50).

Im Versanfang finden sich keine Beispiele.

Die Kreuzesbrüder.

IV. Akt. Versinneres: róstigén (178), übrigén (179), Kämmerér (182), wénigsténs (185), kriechendé (185), widrigén (192), zűchtigét (194), heíligén (195), Gefángenén (203), Reúigén (205), Aéltesté (205), Stérbendén (206), Gefángenén (207), schímmerndé (207), einzigés (209), Sündigé (210), wénigé (219), peínliché (222), Mártyrér (223).

Versende: wénigsténs (185), heíligén (199), ópfertén, Heíligén (210), würdigén (220).

Im Versanfang findet sich nur ein Beispiel S. 196: Beschúldigét.

Die Brautnacht.

II. Akt. Versinneres: zártesté (73), Brüderchén (79), heíligstén (82), glücklichér (84), schréckliché (89), traúrigés (98), Würdigstén (102), förmlichér (106), Würd'geré (109), Schmáchtendé (117), Leídendén (117), würdigés (117), Heíligén (123), áhnendén (132).

Versende: Mártyrér (64), Uébrigé (65), Unéndlichén (69), Verwórfenén (93), Heíligén (118), Súchendén (120).

Versanfang: Verwúndeté (117), Verbündeté (120).

Martin Luther.

I. Akt. Versinneres: réchtlichér (12), frőhlichén (12), éhrlichén (13), Hóffnungén (22), éwigén (24), Ínnerstén (26), klăglichés (29), dürftigé (32), Mártyrér (33) Hóffnungén (33), írrendé (34), verbótené (36), Glückliché (36), Jünglingén (41), Heíligé (42), geístigén (43), Stérblichén (43), Göttliché (43), hímmlischén (43).

Versausgang: lándverdérblichén (11), Taúsendé (13), Beíchtigér (20), Eúrigé (27), Érstlingé (33), Göttlichén (35), befríedigté (37), Heíligén (42).

Versanfang: Gekreúzigét (25), Entádelté (31),

Attila.

I. Akt. Versinneres: Heíligén (12), Eínzigér (31), fúrchtbarén (32), stráfendén (39), schwárzesté (47), rőmischér (48).

Am Versende befindet sich ein Beispiel: Säúglingé (32).

Im Versanfang kommen solche Fälle im ersten Akt nicht vor.

Zwei Beispiele aus dem Versanfang mögen erwähnt werden, die dem II. Akt entnommen sind: durchlaúchtigé (58), Betíteltér (89).

Wanda.

II. Akt. Versinneres: eíserné (209) éwigén (209), leúchtendén (213); im Versanfang und am Versende sind keine Beispiele festzustellen.

Kunigunde.

II. Akt. göttliché (38), hímmlischér (40),

III. Akt. úntersté (100).

Weitere Beispiele finden sich in den jambischen Fünffüßlern nicht. Alle stehen im Versinnern.

Der 24. Februar.

Versinneres: séligér (9), Gläúbigér (10), entlégenén (19), víerundzwánzigsté (24), hérzlichén (27), Mütterchén (31), éhrlichés (50), schréckliché (50), Schwésterchén (63).

Im Versanfang und Versausgang stehen keine Beispiele.

Die Mutter der Makkabäer.

Grässlichén (I. Akt, S. 18), rőmischés (III. Akt, (S. 103), sícherér (IV. Akt, S. 133), glühendstén (V. Akt, S. 175), Élendém (V. Akt, S. 208).

Diese wenigen Beispiele stehen im Versinnern. Ein Beispiel für das Versende: Lästerér (IV. Akt, S. 129).

b) Zu einem Widerstreit mit unserem Sprachgefühl führt es oft, wenn eine schwachtonige Silbe, namentlich in zusammengesetzten Wörtern, die Hebung erhält, während doch die vorhergehende Silbe den Tiefton oder starken Nebenton hat. Diese Fälle sind bei Werner selten.

Die Templer auf Cypern.

III. Akt. Versinneres: Schúhflickér (152), Am Versanfange stehen keine Beispiele. Versende: síchtbarlích (151).

IV. Akt. Versinneres: Rátschlagúng (174), Brústharnísch (191).
Am Versende und Verseingang sind keine Beispiele.

Die Kreuzesbrüder.

I. Akt. Versinneres: Zúmutúngen (13). Am Versanfang: Keine Beispiele. Am Versende: Tóllhäuslér (15).

V. Akt. Versinneres: Aúflösúng (293). Am Versanfang stehen keine Beispiele. Am Versende steht: Tóllhäuslér (309).

Die Brautnacht.

II. Akt. Versinneres: vórgestérn (79), Lándfähnrích (S. 88 und 89), Zúziehúng (100). Am Versende: Hérzogín (129, 133, 151).

II. Akt. Versinneres: Leíthammél (60), vórgestérn (78). Am Versende: vórgestérn (77). Im Versanfang: Beárbeitén (57).

In den Dramen: „Wanda", „Attila", „Kunigunde", „Der 24. Februar", „Die Mutter der Makkabäer" habe ich keine Beispiele feststellen können.

c) Es kann der Tiefton oder Nebenton, auch wohl die unbetonte (schwachtonige) Silbe, auf Kosten der hochbetonten die Hebung erhalten.

Einer tonlosen Silbe auf Kosten der hochbetonten die Hebung zu geben, soll nach Zarncke dem Dichter nicht gestattet sein.[16]) Es hat sich nach Zarnckes Feststellung Lessing davor gehütet, ebenso im großen und ganzen Schiller. Zarncke nennt die Vertauschung der Rollen zwischen Hauptton und unbetonter Silbe geradezu einen Fehler. Derartige „Verstöße" finden sich, wenn auch selten, bei Werner, ich zweifle aber, ob man so strenge sein darf, dann von „Fehlern" zu reden. Dem tonlosen „e" auf Kosten der hochbetonten Silbe die Hebung zu geben, daran will sich unser Ohr freilich kaum gewöhnen. Das tut Werner in dem Drama „Die Mutter der Makkabäer" recht häufig. Wenn ein zweisilbiges Wort mit Hochton auf der ersten Silbe und unbetontem „e" in der zweiten Silbe im Versanfang steht, so habe ich da „versetzte Betonung" angenommen. (Vgl. die betr. Ausführungen in No. 4.) Im Versinnern und am Versende kann man damit freilich nicht immer

[16]) Vergl. auch Sievers, Metr. Studien I, S. 68. „Nur Hauptton und schwerer Nebenton dürfen ihre Rollen tauschen, nicht aber darf der Iktus zu ungunsten des Haupttons auf eine sprachlich unbetonte Silbe rücken."

rechnen und müßte nach Zarncke „Verstöße" annehmen. Im Versinnern und am Versende hat der Dichter nun ja die Möglichkeit, den Widerspruch zwischen Wortton und Versakzent zu vermeiden, indem er kleine Flickwörter (Versfüllsel) einfügt. Von dem Mittel wird aber weder bei Werner noch bei andern Dichtern immer Gebrauch gemacht. Soll dann durchweg anapästisches Metrum angenommen werden, so würde nicht nur oft Versen ein Fuß fehlen, sondern es würde das Verfahren auch häufig im weiteren Verlauf des Verses zu anderen Verstößen gegen die Wortbetonung führen.

Es folgen nunmehr Beispiele zur Veranschaulichung dafür, wie die nebentonige oder schwachtonige (unbetonte) Silbe auf Kosten der hochbetonten die Hebung trägt.

Die Templer auf Cypern.

II. Akt. Versanfang: Kostbáres (84), Eléndes (110), Spitzbúbe (114), Jesús (119). Versinneres: wáhrscheinlích (117). Versende: Keine Beispiele.

V. Akt. Versanfang: Furchtbáre (242), Furchtbáre (245), Furchtbáre (250), Nachtrábe (307). Versinneres: Jesús (245). Versende: Keine Beispiele.

Die Kreuzesbrüder.

II. Akt. Versanfang: Todsünd' (96), Furchtbáre (108). Im Versinnern und am Versende finden sich keine Beispiele.

Die Brautnacht.

II. Akt. Versanfang: Jungfraú'n (85), Konrád (95), Hermánn (95). Versinneres: unweit (78),

einém (123), Notwéndigkeit (132). Am Versende fehlen Beispiele.

Martin Luther.

II. Akt. Versanfang: Tollkühnen (45), vorgéstern (48 u. 49), gutheißen (59), Einstmáls (72). Versinneres: Gottlóses (55), vorgéstern (79).

III. Akt. Versinneres: zweibeínig (108).

Attila.

II. Akt. Versanfang: Feldhérr (71), Jungfraú'n (84), Irrlíchter (89). Versinneres: Keine Beispiele. Versende: Notwéndigkeit (56).

III. Akt. Versanfang: Antásten (106), Aufbréchen (113). Versinneres: óbwohl (137). Versende: einmál (139).

Wanda.

Versanfang: Sinnlóse. (II. Akt, S. 207.) Versinneres: júngfräulíche. (V. Akt, S. 207.)

Weitere Fälle weist das Drama nicht auf.

Kunigunde.

II. Akt. Versinneres: tódstill (38).

III. Akt. Versanfang: Vorpósten (91).

V. Akt. Versinneres: ohnmáchtig (172).

Der 24. Februar.

Versinneres: Herzlích (27), unstéte (47), anstéckend (53). Versanfang: Hauptmánn (56), Sohnshérzen (64).

Die Mutter der Makkabäer.

Versinneres: Grausáme (15), strahlénd (28), Feldhérr (46), fünfzéhnten (91) odér (34), herrlích (95), aufléhnen (95), Kleingläubigén (97), míßfällt (103), ruhénd (153), kündé (221), lächélnd (222), dessén (224). Versanfang: Albérner (30), Grausám (46), Schatzmeíster (84), Zweifácher (98), Antwórten (105), Tückísches (147), Jungfraú (175). Im Versanfang (14) ist „Warúm" betont, im Versinnern (15) „wárum".

Hervorzuheben ist nach dieser Statistik, die einen hinreichenden Überblick über die Verwendung der Wörter im fünffüßigen Jambus verschafft, daß Werner es fast ganz zu vermeiden sucht, am Versende zweisilbige Wörter zu gebrauchen, bei denen auf Kosten der hochtonigen Silbe eine unbetonte im männlichen Versausgang den Ton erhält.

Es sei noch erwähnt, daß der Dichter das Wort „Altar" in allen Dramen, in denen es vorkommt, ganz beliebig bald „Áltar", bald „Altár" betont. Die Fälle mit der ersten Betonung überwiegen.

6. Satzbetonung.

Ein Widerstreit zwischen der rhythmischen Betonung und der Satzbetonung entsteht, wenn an sich unbetonte Wörter die Hebung erhalten oder wenn besonders hervorzuhebende Wörter in der Senkung stehen. Zitelmann sagt: „Ein Wort, das sinngemäß eine besondere Betonung verdient, muß auch rhythmisch eine betonte Hebung sein, und ein sinngemäß gar nicht betontes Wort darf auch rhythmisch niemals betont sein, sonst ist beide Male der Vers rhythmisch mangelhaft." [17])

[17]) A. a. O. S. 12.

Von vornherein ist es einleuchtend, daß wir diejenigen Fälle, in denen Wörter, die an sich unbetont sind, — wie der Artikel ohne demonstrative Kraft, Präpositionen, Partikeln, — die Hebung erhalten, wenig als hart empfinden, es sei denn, daß dadurch — bei Werner selten — eine hochbetonte Silbe in die Senkung gedrückt wird, z. B.: „Die Dämmerúng von dém fünfzéhnten Tage". (Mutter der Makkabäer, III, 2, S. 91.) „Ein Dóktor dér Theólogie . . . ." (Martin Luther II, 1, S. 57.)

Unvollkommene Verse, bei denen sinngemäß besonders hervorzuhebende Wörter sich in der Senkung finden, gibt es bei den größten und sorgfältigsten Dichtern eine ganze Anzahl. Bei Schiller, um andere zu übergehen, sind sogar sehr oft die härteren Fälle des Antagonismus vorhanden, indem die besonders hervorzuhebenden Worte, namentlich einsilbige, in der Senkung stehen. [18]) Auch Werner baut vielfach seine Verse, ohne in dieser Hinsicht besonders auf die Satzbetonung Rücksicht zu nehmen. Die Beobachtung Zarnckes, daß diese Art „schwebender Betonung" — nach Saran „metrische Drückung" — sich in allen Versfüßen finden kann, bestätigt sich auch bei Werner. Namentlich findet sie statt im ersten Versfuß. Solche Stellen verlangen oft ein ganz besonderes Ethos. Der scheinbare Widerspruch weist dann auf die zu wählende Sprechart hin. „Er ist ein vortrefflicher Prüfstein für die Richtigkeit des Vortrages. Es soll eben so gesprochen werden, daß einerseits das Metrum erkennbar ist, anderseits der Anstoß verschwindet." [19])

Minor fordert sog. „schwebende Betonung", indem der Akzent durch Wechsel der „Tonhöhe", die metrische Hebung durch „Tonstärke" markiert wer-

[18]) S. Zarncke a. a. O. S. 52.
[19]) Vgl. Saran, S. 204 ff.

den.[20]) Eine andere Ansicht ist die, man solle durch eine verschleiernde, ebenfalls „schwebende Betonung" genannt, das „Übel" zu verdecken suchen. Auf die eingehenden Ausführungen S a r a n s sei hiermit kurz verwiesen. „Versetzte Betonung" anzunehmen ist in solchen Fällen kaum jemals nötig.

B e i s p i e l e f ü r m e t r i s c h e D r ü c k u n g.

D i e T e m p l e r a u f C y p e r n.[21])

IV. A k t, 1. S z e n e:

D u, únser Stólz, des Meísters Freúnd und Líebling! (163).

. . . . . Das lóderndé Gefűhl
Ist nícht s e i n Wérk . . . . (164).
H a ! sélbstbetrűgerísches Ménschenvólk! (166).
I c h — Táten? — Dóch! — Ist és nicht schón ein Tún? (169).
O, dás ist méhr als stérben, dóch s i e hát mich (172).
N e i n, és ist fést beschlóssen! . . . . (172).
. . . . . D e n k mír an géstern nicht!
O Gótt!
W i e? wér? . . . . . (175).
S o hőrt ich, — dóch der Rítter hát s o dríngend (176).
D e r únd der Poítou álso sóllen heúte (176).
G e h, nárr'scher Róbert, wárum dích so quälen? (176).
Bei Gótt, hätt ích d i e Kräft' und Hóffnungén (176).
Mit únserm Gőtzenkópf — G o t t! stéh uns beí! (177).
So trínk doch! — Dú, — D u, dér so hóch uns nót tut (181).
Der béste Fánt! — D u híer, im Lóch, zeitlébens? (181).
P f u i! Róbert — pfúi! — Da wárst du mál ein Tőlpel (181).

---

[20]) M i n o r, S. 117 ff.

[21]) Am meisten findet sich, namentlich bei Interjektionen, Befehlen, Anreden die „schwebende Betonung" im ersten Fuße,

Seite 183 steht dreimal zu Beginn von Versen: Pfui!

Hat áchtzig Jáhr gekämpft, und dánn, dann weínt er! (183).

O, könnt' ich díese érsten Héldentränen (184).

Geh, Júnge, géh! Du máchst mich wieder schámrot! (184).

V. Akt, 4. Szene:

Wie! sóllte wóhl ein ármer Troúbadoúr (304).

Schon tönt's am Témpeltór. Wie! Täúsch ich mích? (304).

Nein, niemand pflégt auch sónst mich aúfzuhálten. (306).

Euch síngen únd dann wieder weíter ziehn. (306).

Und pflégt der Rúh — gleich rúf' ich meíne Knáppen (306).

Ein schönes Líed! Preis seí dem édlen Streíter (308).

Schallt, Laútentön', im kálten Tótenhaúse! (310).

Ha, weíle nóch! . . . . . (311).

Das íst sehr séltsam! . . . . (312).

Geh! — laúf! — . . . . (313).

Die Kreuzesbrüder.

I. Akt, 1. Szene:

Ja.

Schón so frűh auf?

Seít vier Úhr am Púlte (7/8).

So mácht man nícht sein Glűck . . . . (10).

---

hier, wie in allen Dramen. Sie kann bei Werner überall stehen, am seltensten im zweiten Fuße. „Moriz empfiehlt in seiner Metrik geradezu, den fünffüßigen Jambus mit einem Trochäus, d. h. mit einer stärker betonten Silbe, zu beginnen." (Minor, S. 115 u. 118.) Darum kommen auch Befehle, Aufforderungen, Anreden, Fragen, Anrufe oder sonst im Satze hochbetonte einsilbige Wörter so gern im Auftakt des fünffüßigen Jambus vor, besonders, wenn sie durch eine kleine Pause isoliert sind.

Nach eíner ándern úm, d a n n braúcht man wíeder (10)

W o íst die Bíttschríft dér gefángnen Témpler? (13).
H i e r!
Lést! Ist náchts viel Neúes eíngekómmen? (14).
N i c h t, wie ihr ságt, ein heíl'ger Eífer tríeb euch. (15).
Und dénnoch íst, bloß aúf i h r Zeúgnis . . . . (15).
Und múßt d u dénn das seín? . . . . (22).
D u, mít der sánften Seéle? . . . . (22).
. . . . . Bín i c h feíl? (22),
D u, mít der Ármut eínes Pátriárchen (22).
N e i n, Dú Entsétzlichér . . . . (22).
. . . . . I c h? ích? — Du fáselst, Álter! (23).
Getán? die Témpler mír? i c h wär' ergrímmt? (23).
H e u t' íst der Éndpunkt . . . . (24).
I c h! ích! . . . . (25).
W e r únterbrách mit eínes Sátans Árglist (26).
Berífest d u nícht dein Próvinziálkonzíl (26).
E r ríchte; dóch, — m i c h schúf er núr zum Ségnen (29).

IV. Akt, 2. Szene:

N e i n, érst muß ích . . . (189).
F o r t, óder deíne Ágnes íst verlóren! (189).

IV. Akt, 3. Szene:

S e i 's, wás es seí . . . (192)
Ist óft schon véntilíert, alleín s o wíchtig (193).
Beschúldigét. E u c h, Zeúgen, líegt es ób (196).
Zum zéhnten, dáß k e i n Témpler jé ein Kínd (200).
Das műßt I h r wissen . . . (200).
W i e, óder . . . . (207).
Denn wás sie ságen, íst t e i l s plúmp ersónnen,
T e i l s ábgeschmáckt . . . (208).
Und ách! m e h r áls die Hálfte únsrer Brűder (208).

Die Brautnacht.

II. Akt, 2. Szene:

Vorbei, sagt íhr? O, schäde! . . . (74).
Der Preußen Prínz, so sprích, sonst sétzt es Híebe. (75)
Fort! páckt Euch . . . (75).
Fort, — ság ich! . . . (75).
Nun, sáhst du íhn? . . . (76).
. . . . . Und — únser Lóhn?
Vier Dőrfer . . (77).
Noch láng so náh nicht . . (78).
Um síe zu täúschen, gíbts ein Míttel núr (79).
Beraúbt, — entflóhn, — kurz, beícht' ihr treúlich álles (79).
Vier Dőrfer únd ein Váterland! . . (79).
Nein, meíne Mútter! . . (82)
Wie? óder sóll ich, meíne Mútter, Dich (82).
Dich, meínen zweíten Váter . . . . . (82).
Er, dér aus Líeb und Freísinn mích gewóben (82).
Dich! — Heíland, ó, vergíb der Sűnderín! (83).

III. Akt, 1. Szene:

Schon schléppen íhn die Heíden fórt!
Wie — wó? (147).
Jetzt óder níe! . . (147).
Frau, réttet Eúch . . . (148).
So stérben wír!
Hülf'! — Réttung! . . . (149).

Martin Luther.

IV. Akt, 1. Szene:

Nicht Eígenlób, nur meínes Góttes Éhre (118).
Ha, seí er heílig! . . (119).
Nennt íhr das Pápsttum? . . (120).
Nein, só kann ích den Gótt in mír nicht lästern! (120).

D u álso, frécher Mőnch! . . . . (120).
I c h meínen Gótt, i c h dén Versőhner leúgnen? (121)
D a s léhr ich nícht . . . (121).
Das Wórtgezánk, h a , dás macht nícht den Chrísten (121).
W e g , ság' ich . . . (122).
N u r dém Gewíssen fólg' ich — . . . (122).
G o t t hélfe mír — ich kánn nicht ánders . . . (122).
G i f t ! — Meútereí! . . 123).
H a ! — ér hat récht — . . . . (124).

V. A k t , 2. S z e n e :
H a ! wíeder mál gejágt! . . . (156).
Der Hírsch, z ä h wár er . . . (156).
J a , ích besínn' mich . . . (157).
J a , wér kann hélfen? . . . (157).
H m , híer ist aúch ein weíches Bétt von Rásen (157).
S c h l ä f s t schón ? . . . . (158).

Im weiteren Verlauf dieser Szene sind die Fälle, besonders im ersten Fuß, noch häufig.

A t t i l a.

IV. A k t , 2. S z e n e :

Dein eíg'nes freílich nícht! G e h , wásch dir's ab (124)
J e t z t zú was ánderm! . . (126).
Ich bín so fróh, h e u t' mál n u r Ménsch zu seín (126).
J a , ích erschlúg dich . . . . (128).
N e i n , mír ist wóhl . . (129).
N i e fűhlt' ich sólche Glúten (130).
N e i n , — dóch dein Schmérz — . . (130).
S i e h ! Jéne íst doch núr ein Scháttenbíld (132).
D u , Írnak, bríng das Frűhstück hér . . . (134).
N e i n , Váter! . . (135).

V. A k t , 3. S z e n e :
I c h , eúer Kőnig . . . (228).
D u , Híldegúnde, zűnde dú die Fáckel! (229).

Ha! hier ist Óspirú! . . . . . (230).
Geht's nách Byzánz! — Du, Álter . . . (231).
Begánn, gewánn und Kőnig wárd! So íst mir's (231).

Wanda.

I. Akt:

Nicht ein Vulkán, im Schóß der Érde würzelnd (192).
Wir spielen mít dem Lében Fángeball,
Der Tód: Verstéckens! Ér verliert das Spiel;
Er íst der Nárr des Spiels, und wír — wir lében! (193).
Dein íst der Wílle, únser íst die Mácht! (193).
Schön, wie ein Taúgewölk aus Lícht gewóben (193).
Wie, óder zóg sie aús im Ábendgraúen (195).
Nein — dénnoch sáh ich schón und líebte Wánden! (197).
Du, Bálderón, sobáld der Mórgen graút (202).

Kunigunde.

Hell, áber tódstill . . . (38).
Scherz wár's! . . . (72).
Sprich!
Áls beim Góttsgerichte wár gefállen (172).
Sie, mít des Jűnglings Spéer, tat fürbaß zíehen. (173).

Der 24. Februar.

Jetzt, — bétteln géh'n — bist dú von Sínnen? (19).
Da, — tief durch meines Hérzens Kámmern . . (25).
Nein, — núr so rőtlich scheínt er . . . (32).
Ja, seines Lébens wár er nímmer fróh! (47).
Schwarz, stérnleer wár die schwűle Sómmernácht! (51).
Ja, wénn sie híer und híer sich reín erhálten (52).

Er, heílend mích, sog eín das Péstgift! . . . . (53).
Ach, wárum hát nícht mích der Tód genómmen? (53).
Er íst so sánft —
So? schíen er's dír? (62).
Da heíßt's: Marsch, Kúruth, ín den Sée heineín! (63).

Die Mutter der Makkabäer.

I. Akt.

O, nóch kann ímmer ích mein Glück nicht fássen (13).
Still, líebe Mútter! . . . (14).
Recht, Kínderchén, ich hőr' das gár zu gérn (15).
Stimm' — báld ist's Mítternácht — das Líed uns án (18).
Komm, Cídlis Gátte, nímm die heíl'ge Leier (18).
Winkst dú mir já?
Frisch, Kínderchén, hebt án! (19).

IV. Akt, 2. Szene:

Daß nícht die Fúrcht, nur Éhrfurcht vór dem Schíld (139).
Gekónnt; du, Maúlwurf, kánnst das nícht ergrűnden (139).
Gott íst mein Wílle . . . (139).
Du, Hérr, der ín dies Schíld schrieb Récht und Lícht (140).
Jetzt, Kőnig, wírd ein rätlich Wórt dir taúgen (141).
Ist só dein Brúder aúch?
Erst íhn entlássen! (141).
Du — Pállas mőcht' ich nénnen dích — hast Récht! (141).
Entfleúch! Ich, Hérr? — . . . . . (141).
Dein Gótt ist árm, nicht ích . . . (142).

In allen Fällen, wo das sinngemäß zu betonende Wort im Anfang des Verses steht, läßt sich ein Ausgleich zwischen Verston und Sinn leicht erreichen. Wenn der vorhergehende Vers klingend ausgeht, scheint oft der Rhythmus hier um so natürlicher und melodischer. Schwierigkeiten bietet es jedoch stets, wenn im Versinnern Worte „metrisch gedrückt" sind, denn im allgemeinen bleibt bestehen, daß „sprachlich Gesenktes im Verse zwar gehoben, aber sprachlich Gehobenes nicht gesenkt werden darf." [22])

Bei Werner sind die Fälle im Versinnern in den ersten Dramen nicht selten, in den späteren finden sie sich weniger.

7. Eigentümlichkeiten in der Behandlung der Eigennamen und Fremdwörter.

Werner ist in der Behandlung von Eigennamen und Fremdwörtern nicht immer gleichmäßig verfahren; es decken sich auch nicht stets Wortakzent und Versakzent. Manche Wörter scheinen gewaltsam in das Metrum gezwängt.

Die Templer auf Cypern.

Seite 36 und 40 ist „Obedienz" dreisilbig zu sprechen, Seite 132 viersilbig. Seite 49 ist „Artois" dreisilbig zu sprechen, weil es der Bau des Verses so erfordert.[23]) „Poitou" wird von Werner stets zweisilbig gebraucht mit Hebung auf der ersten Silbe. „Poitiers" ist Seite 80 zweisilbig und zu betonen: „Poítiers", sonst ist es dreisilbig und zu sprechen: „Póitiers" (S. 81, 86, 109, 116). Seite 133 hat „Clairvaux" auf der ersten Silbe die Hebung. „Gastira" hat auf der ersten und dritten Silbe je eine Hebung, „Nikosia" ist dreisilbig zu sprechen (S. 174). „Complet" (S. 174) wird auf der

[22]) Sievers, Metr. Studien, I, S. 71.
[23]) Den Regeln französischer Metrik widersprechend.

ersten Silbe betont. „Bileams" (218) ist zweisilbig gebraucht. Die Hebung auf der ersten Silbe haben „Bordeaux" (S. 324) und „Clairmont" (S. 325).

Den französischen Namen auf „e" ist besondere Beachtung zu schenken. Werner verfährt hier nämlich willkürlich. Augenscheinlich handelt er stets so, wie es gerade im Interesse des Versbaues liegt. Das tonlose „e" zählt oft als Silbe, oft nicht. Es ist dabei gleichgiltig, ob das folgende Wort mit einem Konsonanten oder Vokal beginnt. „Provence" (S. 55) ist z. B. vor „zum" zweisilbig zu sprechen. „Bretagne" (S. 270) und „Boulogne" (S. 346) stehen am Versende, sodaß nicht klar ist, ob Werner sie zwei- oder dreisilbig gebrauchen wollte. [24])

Eigennamen mit trochäischem Metrum werden am Verseingang gebraucht: Seite 102: „Noffodei", S. 187: „Guido", Seite 195 und 197: „Robert", Seite 325: „Agnes", Seite 346: „Adams", Seite 370: „Fulko".

Daß einsilbige Eigennamen ebenso wie andere einsilbige Wörter im Versanfang stehen, daß ebenso drei- und mehrsilbigen Eigennamen zwei oder mehr gleichwertige Hebungen gegeben werden, erfordert keine besondere Betrachtung.

Dasselbe Verfahren, wie in dem Drama „Die Templer auf Cypern", hat der Dichter auch in den anderen Dramen durchweg bei Eigennamen und Fremdwörtern eingeschlagen.

Die Kreuzesbrüder.

Eigennamen mit trochäischem Tonfall stehen auch hier zuweilen im Versanfang, z. B. „Wilhelm" (S. 76), „Gottfried" (S. 202), „Jakob" (S. 217).

[24]) Der willkürliche Gebrauch der franz. Namen auf „e" zeigt sich besonders im folgenden Drama. Nach der französischen Metrik zählt ein tonloses „e" zwischen zwei Konsonanten als Silbe, ein tonloses „e" am Ende eines Wortes zählt nicht, wenn das folgende Wort mit Vokal oder stummem „e" beginnt.

„Montpellier" (S. 18) ist dreisilbig zu lesen, „Orleans" (S. 19) zweisilbig. Seite 29 ist „Georg" im Versinnern auf der zweiten Silbe betont. „Poitou" gilt in diesem Drama teils als zweisilbig (S. 58, 62, 152, 308), teils als dreisilbig (S. 59, 115, 179, 181, 305). „Ceremonial" (Seite 51) ist viersilbig gebraucht und hat auf der zweiten und letzten Silbe die Hebungen: „Cerémoniál". „Valois" gebraucht Werner hier durchweg dreisilbig, nur Seite 133 zweisilbig. „Provinzial" (S. 181) wird dreisilbig, „Concilium" (S. 81, 90) viersilbig gebraucht. „Beaujeu" (S. 91) wird auf der ersten Silbe betont. „Prior" hat je nach Bedarf den Ton bald auf der ersten, bald auf der zweiten Silbe. „Audienz" gebraucht Werner S. 99 dreisilbig mit Ton auf der ersten und letzten Silbe. Seite 124 wird es zweisilbig verwandt und betont: „Audiénz". In „Auvergne", das Seite 115 zum ersten Male im Versinnern vorkommt, gilt hier das „e" vor einem Konsonanten als Silbe (vergl. dagegen „Provence" in „Templer auf Cypern"). Seite 321 ist das „e" in „Auvergne" vor einem Vokal als Silbe gebraucht. Allerdings ist der Vers unter zwei Redende verteilt, sodaß eine Redepause entsteht. Bei „Damiette" (Seite 67) wird vor Vokal und „h" das „e" als Silbe gezählt. Im zweiten Falle folgt ein Komma. Seite 138 gilt das „e" dieses Wortes vor einem Konsonanten als Silbe. „Chevalier" (S. 117) ist dreisilbig. „Artois" wird Seite 138 dreisilbig gebraucht, wie in „Templer auf Cypern". In „Sire" (S. 149) ist „e" vor einem Konsonanten als Silbe betrachtet. S. 313 gilt es im gleichen Falle nicht als Silbe. „Marquise" ist vor einem Konsonanten S. 164 dreisilbig. „Bileam" wird in diesem Drama Seite 179 dreisilbig gebraucht, während es in „Templer auf Cypern" (S. 218) zweisilbig zu sprechen war. „Formalien" (S. 192) ist viersilbig zu sprechen und hat eine Hebung auf dem „e". In den Ländernamen auf „ien" wird „ien" stets zweisilbig gesprochen, z. B. „Cyprién"

(S. 259). „Sieur" gilt Seite 310 als einsilbig. Seite 323 muß „Plessis", das sonst stets auf der zweiten Silbe zu betonen ist, einmal auf der ersten betont werden.

Die Brautnacht.

Das aus dem Polnischen stammende Wort „Woiwode" (Heerführer) ist dem polnischen Sprachgebrauch gemäß auf dem „o" der zweiten Silbe zu betonen. Werner gebraucht es aber beliebig. Seite 62 wendet er es zweisilbig an und betont: „Woíwod". Seite 87 muß es viersilbig gelesen werden: „Wóiwóden". Das von „Woiwode" abgeleitete Wort „Woiwodin" wird Seite 78 viersilbig gesprochen: „Wóiwódin", ebenso einmal Seite 79, dann jedoch Seite 79 dreisilbig: „Woíwodín", ebenso Seite 85. Dieselbe Aussprache findet sich Seite 109, dagegen S. 110 wieder „Wóiwódin", ebenso S. 115. „Casimir", (S. 75) erhält im Versende auf der letzten Silbe noch eine Hebung. „Warmio" wird dreisilbig gebraucht mit Hebung auf der ersten und letzten Silbe. Ausnahme: Seite 166, wo es zweisilbig zu lesen ist. „Woiwodschaft" ist meistens viersilbig zu sprechen, „Cujavien", „Sarmatien", „Masovien" ebenfalls. Seite 130 ist „Woiwodschaft" dreisilbig zu lesen: „Woíwodschâft", ebenso ist „Sarmatien" dreisilbig: „Sarmátien". „Hermann", „Konrad" stehen Seite 95 im Versanfang, ebenso Seite 77 „Samo". „Courtoisie" ist S. 97 dreisilbig gebraucht, „Christian" Seite 103 zweisilbig. „Jolanthe" (S. 125) wird auf der ersten und letzten Silbe betont. Seite 139 ist einmal im Versinnern „Geórg" zu lesen. Der Gebrauch von „Kyrie" (S. 148 u. 149) ist bereits in No. 4 behandelt. Hier ist außerdem noch zu erwähnen, daß in einem Verse (S. 149) „Kýrié" zu lesen ist.

Martin Luther.

Hier ist über den Gebrauch von Länder-, Orts- und Personennamen, sowie über Fremdwörter nicht

viel zu sagen, da sie durchweg korrekt und dem sonstigen Sprachgebrauch gemäß verwandt werden. „Spanien" erhält S. 29 auf dem unbetonten „e" eine Hebung, ebenso S. 32 u. 33. „Valencia" (S. 29) wird viersilbig gesprochen und hat im Versausgang auf dem „a" eine Hebung. „Caecilia" (S. 42) ist viersilbig zu sprechen und hat im männlichen Versausgang Hebung auf dem „a". „Gratias" (S. 50) ist dreisilbig. In „Theologie" (S. 57) hat der Nebenton die Hebung: „Theólogíe". In der Prosa pflegt man „Théologíe" zu sprechen. „Eisleben" (S. 61) wird auf der zweiten Silbe betont: „Eislében". Seite 71 ist „Philósophíe" zu sprechen. „Franz" steht S. 83 zweimal im Versanfang. „Friedrich" ist S. 86 zu „Friederich" verlängert, ebenso Seite 128. Seite 92 ist zu lesen: „Formálität." Seite 105 ist zu lesen: „Európiá", „Ásiá", „Itálién", Seite 121: „Conzílién". Seite 122 ist im Versanfang „Conzílien" (dreisilbig) zu lesen. Seite 122 ist im Versanfang „Einbécker zu betonen."

Attila.

„Catalaunien" hat S. 40 im Versinnern eine Hebung auf dem „e", ferner S. 87, 88, 92 am Versende. „Instruction" ist S. 60 dreisilbig zu lesen. „Valentinian" ist S. 66 viersilbig und zu betonen: Valéntinián; so auch sonst stets. Durch den Gebrauch des Eigennamens „Avienus" im Versanfang entsteht S. 68 ein Anapäst, oder es ist „Aviénus" zu lesen. Seite 71 ist „Avienus" viersilbig zu lesen: „Áviénus". „Patricier" (S. 80) ist dreisilbig. „Thuscien" (S. 85) hat auf dem „e" eine Hebung. „Aetius" ist meistens viersilbig zu lesen und hat Hebungen auf der zweiten und vierten Silbe, zuweilen jedoch dreisilbig: „Aétius" (z. B. S. 102, 182). Seite 92 steht im Versanfang: „Commílitónen". „Honoria" ist stets viersilbig, „a" hat eine Hebung. „Rom" steht Seite 87 und 102 im Versanfang. „Honorien" hat Seite 132 eine Hebung auf dem „e". „Legionen" ist

Seite 160 dreisilbig, „Cestius". Seite 169 zweisilbig zu sprechen. „Hetruriens" Seite 176 ist viersilbig mit Hebung auf dem „e".

Ein einziges Mal ist „Odoaker" in den Vers gebracht (S. 253), „oa" muß als eine Silbe gelesen werden, die die Hebung trägt.

Wanda.

„Vrotiger" hat S. 192 im männlichen Versausgang eine Hebung auf der letzten Silbe, ebenso „Rüdiger". (S. 202 u. 247). Weiteres ist über Besonderheiten im Gebrauch der Eigennamen hier nicht zu erwähnen.

Kunigunde.

Innerhalb des fünffüßigen Jambus sind wenig Eigennamen verwandt, Fremdwörter gar nicht. „Harduin" (S. 70) ist dreisilbig zu lesen mit Hebung auf der ersten und letzten Silbe. „Harduinus" (S. 70) ist ebenfalls dreisilbig. Die Hebung ruht auf der zweiten Silbe. „Florestan" (S. 172) hat eine Hebung auf der letzten Silbe. Seite 176 ist „Harduinens" dreisilbig zu lesen.

Der 24. Februar.

Im Prolog ist „Aspasia" S. 4 viersilbig: „Aspásiá", S. 5 dreisilbig: „Aspásia" zu lesen.

Seite 17 ist „Certificát" zu betonen, ebenso S. 36. „Trude" wird S. 46 im Versanfang gebraucht, ebenso „Kunz" S. 60. „Kuruth" wird S. 20, 22, 36, 63 auf der ersten Silbe betont. Seite 18, 55, 77 muß es „Kurúth" gelesen werden. S. 65 muß innerhalb eines Verses „Trudé" gelesen werden.

Die Mutter der Makkabäer.

Die Eigennamen werden meistens so im Verse gebraucht, wie sie auch in der Prosarede behandelt werden.

„Eleazar" wird durchweg viersilbig gelesen (S. 1, 28, 158, 161), dagegen dreisilbig: „Eleázar" S. 200, 204. „Antiochus" erhält meistens eine Hebung auf der letzten Silbe und ist zu lesen: „Antíochús", z. B. S. 20, 29, 81, 95. S. 161 dagegen muß gelesen werden: „Antíŏchŭs", oder dreisilbig: „Antióchus". „Zebaoth" ist Seite 33 und sonst hier und da auf der zweiten Silbe betont. „Jerusalem" steht S. 36 am Versende mit Hebung auf dem „e". Seite 42 ist „Jéhovàh" zu betonen. „Antiochia" ist verschieden zu lesen, z. B. Seite 42: „Ántióchiá;" Seite 71 und 131: „Antíochía"; Seite 152 wieder „Ántióchiás". „Jakob" steht S. 46 im Versanfang. „Eliesar" ist viersilbig Seite 45, dreisilbig, mit Akzent auf dem „ie" S. 46 zu lesen. Seite 59 ist „Jupiter" schwer in den Vers gebracht, es steht am Ende und muß „Jupíter" betont werden. „Prosit" steht S. 69 im Anfang eines jambischen Verses. „Gabriel", „Daniel" (S. 95) erhalten Hebung auf dem „e". „Apollonius" (S. 97) wird viersilbig gesprochen. S. 81 und 150: „Heliodor" und „Hierophant" sind dreisilbig zu sprechen.

Weitere nennenswerte Besonderheiten bieten die Personen- und Ortsnamen in diesem Drama nicht.

8. Hiatus.

Im Deutschen, wo das Zusammentreffen voller und abgeschwächter Vokale nicht zu vermeiden ist, finden wir meist nur den Hiatus im engeren Sinne anstößig: „Das Zusammentreffen eines abgeschwächten kurzen „e" mit vokalischem Anlaut, außer in der Pause." [25]) Scherer findet auch das Zusammentreffen gleicher Vokale für das Deutsche „recht häßlich".[26]) Ein solcher Hiatus wird aber selbst von Goethe nicht vermieden. (cf. Torquato Tasso, V. Akt, 2. Szene: „Je

[25]) Minor, S. 177.
[26]) Scherer, a. a. O. S. 213.

eher du zu uns zurücke kehrst, — Je schöner wirst du uns willkommen sein." Dieser Hiatus wirkt um so stärker, weil er in jedem Vers an derselben Stelle sich findet, und weil im ersten vier Silben mit „u" aufeinanderfolgen.) Um den Hiatus im weiteren Sinne hat sich Goethe in seinen Erstlingswerken überhaupt nicht gekümmert, ihn aber später sorgsam gemieden. Den Hiatus im engeren Sinne hat er stets deutlich vermieden. Bei Lessing findet sich ebenfalls der Hiatus im weiteren Sinne. Nach Zarncke hat er aber das tonlose „e" vor folgendem Vokal und „h" überall elidiert, sowohl im Versinnern als am Versende.[27]) Schiller hat so viele Fälle des Hiatus im weiteren Sinne, daß Scherer sagt, es brauche kein einziger angeführt zu werden. Er elidiert regelmäßig nur das stumme „e" am Ende von Wörtern, wenn ein einsilbiges Pronomen, das vokalisch anlautet, sich unmittelbar enklitisch anschließt.[28])

Werner gestattet das Zusammentreffen verschiedener Vokale so gut wie Lessing, Goethe und Schiller, Kleist und die Romantiker. Er stößt sich auch nicht an dem Zusammentreffen gleicher Vokale und Diphthonge. Sehr oft steht auch ein durch „e" gedehntes „i" vor folgendem Vokal, auch vor „i". Zur Veranschaulichung folgen Beispiele aus kleinen Teilen der einzelnen Dramen.

Die Templer auf Cypern.

du ins (I, 1, 6) sei ein (9), die auf (15), wo alles (18), bei unsrer (18), wie es (19), drei Uhr (19), wo er (19), wie eine (25) zu erklären (26), so ein (28), Kolassa ankam (30), die er (31), die uns, wie ein (33), tu euch (34), du übest (38), wie ich (40).

---

[27]) Ueber etwaige „Verstöße" siehe Zarncke, S. 38 ff.
[28]) S. Zarncke, S. 64.

Die Kreuzesbrüder.

wo ein (II, 1, S. 64), du einen (65), so eile (65), wie ich (67), wie ihr (67), sie und (69), die Untersuchung (73), sei es (74), die in (77), die Ohnmacht (77), wie einen (78), wo er (78), die ihres (79), bei ihm (80), die er (80), sie und (80).

Die Brautnacht.

zu uns (II, 1, Seite 60), bei uns (60), da ein (60), sie auf (61), so ein (61), so immer (63), zu Euch (63), die alten (67), zu uns (68), du uns (68), tu auch (68).

Martin Luther.

so einen (II, 2, S. 77), sie ist (77), sie ist (78), zu ihm (78), sie ist (80), du auf (81), schrie er (82), du es (82) du am (82), wie ich (83), wie auszuführen (83), ja auch (84), zu ihm (84).

Attila.

wie ein (IV, 3, S. 180), bei allen (184), die alten (185), wie in (187), wie er (189), du ein (190), zu uns (190), du aus (190).

Wanda.

sie und (III, S. 221), sie in (221), sie eint (221), du im (223), wie auf (223), wie ich (224), da als (224).

Kunigunde.

Innerhalb der fünffüßigen Jamben findet sich nur ein Beispiel: so eben (V, 3, S. 173).

Fälle aus andern Versen des fünften Aktes:
da ist (164), die er (164), wie es (171), sie in (171), ja euren (176), wie oft (177), wie es (180), Frau Abbatissin (188), so ich (190), wie auf (191), Sei unser (192), sei ein (192).

Der 24. Februar.

Wie ist (10), so einsam (11), bei unsern (15), bei ihm (16), wie ein (17), sei ein (20), du allein (20), sei ein (21), wie ist (21), wie es (24), wie ein (24), sie an (27), wie er (29).

Die Mutter der Makkabäer.

wie ein (I, 16), treu ob (17), Wie alt (17), wo ich (24), zu ertragendes (27), wo er (29), die ihm (29), du uns (32), die eig'ne (33), die aus (36), zu entschuld'gen.

Von Hiatus im engern Sinne kann für die deutsche Sprache keine Rede sein bei Eigennamen, die auf ein „e" ausgehen, wie: „Therese", „Trude". Darauf weist schon Schwabe und nach ihm Martin Opitz hin: „Hiervon (von der Regel des Hiatus) werden ausgeschlossen die eigenen Namen, als: „Helene", „Euphrosyne"; danach alle einsilbigen Wörter, als: „Schnee", „See", „wie", „die" „je" usw." Demgemäß handelt auch Werner. Was sonst das tonlose „e" angeht, so verfährt Werner ganz nach Belieben. Stets pflegt er aber wie Schiller dieses „e" am Ende von Wörtern zu elidieren, wenn sich ein einsilbiges vokalisch anlautendes Pronomen anschließt. (Die verschwindend geringen Ausnahmen siehe in No. 9.) Namentlich gehört er nicht zu denen, die „ängstlich" die Regel befolgen, nach französischem Muster vor anlautendem „h" den Hiatus zu meiden, wie Heinsius und später Lessing und Klopstock.[29]) Zwar ist auch vor „h" hie und da elidiert, aber ganz zufällig, je nach dem Versbau, ohne jedes offenkundige Bestreben.

Über die Elision handelt im Besonderen No. 9, jetzt folgen zunächst Fälle aus dem Versinnern

[29]) Minor, S. 178 ff.

für den Hiatus mit tonlosem „e". Das tonlose „e" ist hie und da auch unbedenklich in die Hebung vor einem Vokal gesetzt. Damit das Verhältnis von Hiatus und Elision besser erkennbar ist, sind die weiteren Beispiele dieses und des folgenden Kapitels aus denselben Teilen der einzelnen Dramen genommen.

Die Templer auf Cypern.

I, 1: solche Herrlichkeiten (16), der list'ge Alte (17), verlorene Ehre (18), Flasche in (32), eure Else (33), alte Augen (40).

V. Akt: eine halbe (235), meine Agnes (237), Verklärte Agnes (244), goldne Herz (251), alle alten (258), Seine Heiligkeit (260), christlichsté und (261), Strenge unsers (263), Breve also (264), Verlobte oder (268), uns're Armut (273), segne und (276).

Die Kreuzesbrüder.

IV. Akt. platte Hirn (178), meine Els' (187), sel'ge Anna (188), meine Herren (193), diese heil'ge (194), seine Asche (199), ohne Arg (201), werde unterdessen (204), diese Hinsicht (204), Kirche offen (205), letzte Oelung (206), hohe heil'ge (211), Liebe ersten (211), unerhörte harte (212).

VI, 2: käme und (372), ersäufte und (372), möchte heute (372), hundertjähr'ge Heilige (377), Seele hast (379), Hostié hast (381), Liebe uns (389), Sünde hat (394), erste Unschuld (395).

Die Brautnacht.

II, 2: vertrackte Hettmann (78), edle Amt (83), heute Alles (84), schreckliché Ereignis (89), nied're Adel (90), nahe unsern (93), ehre euren (97), ohne ihn (101), teile euren (102), frohe Hoffnung (102), uns're Ankunft (103), Ehre ihrer (104), hohe Ufer (107), solche hohe Herren (112), Erste unter (114).

Martin Luther.

III, 1: Kirche ihre (88), feine ihren (89), andre ab (89), Spalte an (95), geschweige Ihr (97), Bulle öffentlich (97).

V, 1: beide heim (149), stille Heimat (150), ihre Hyacinthen (151), wollte eben (152), hatte immer (153).

Die Fälle sind in diesem Drama nicht zahlreich.

Attila.

II. Akt. Liebe ist (51), Heide Attila (57), durchlauchtigé Augusta (58), meine Ehrfurcht (58), habe oft (62), Durchlaucht'ge Hoheit (65), Aelt'ste im (69), Hunne hier (71), Gnädig'sté, allein (75).

III. Akt. Krone ist (104), gäbe und (103), welche ihm (117), meine heilst (117), finst're Hildegunde (121), Liebe Hildegunde (126), halbe Herzen (129), bloße Haß (132), jene ist (132), düst're ist (133), wurde und (140), Hunde Art (141).

Wanda.

I. Akt: seine Enkeltochter (191), erste in (191), väterliche Heimat (192), der alte Ister (197), Wunderdinge hört' (198), gold'ne Harfen (199).

Kunigunde.

In den fünffüßigen Jamben finden sich keine Beispiele.

Aus anderen Versen des IV. Aktes: Friede hast (123), Beichte ist (130), Erleuchte ihren (138), Schuld'ge hat (138), junge Edelknecht (143).

Der 24. Februar.

letzte Hemd (10), solche eis'ge (19), lebe und (19), Beide hatten (37), fromme Herren (37), kriegte einen (42), uns're Eidgenossen (51), Henne ihre (54).

IV. Akt: Höhle also (133), Vermeide, Herr (149), ihre Ehre (159).

V. Akt: Knabe ist's (197), vornehme Herrn (202 und 204).

Wenn auch der Dichter auf die Vermeidung eines solchen Hiatus wenig Wert legt, so ist doch ersichtlich, daß die Zusammenstellung von Wörtern mit tonlosem „e" und vokalischem Anlaut in den späteren Dramen seltener wird. Es ist dabei besonders zu berücksichtigen, daß in den ersten Dramen Werners die Fälle fast ausschließlich den fünffüßigen Jamben entnommen sind. In „Kunigunde" und „Die Mutter der Makkabäer" dagegen sind auch viele andere Versarten auf den Hiatus hin untersucht worden und im „24. Februar" alle Verse.

Einer kurzen Erwähnung bedarf es, daß Werner bei starker und auch bei schwächerer Interpunktion ganz verschieden verfährt. Für Goethe galt die Interpunktion als hiatusbrechend, d. h. nur die sinngemäße Pause. Werner hat hier ganz aus Versbedürfnis gehandelt, zuweilen elidiert er, zuweilen nicht. Die Fälle, in denen ein solcher Hiatus in Frage kommt, sind bei Werner äußerst selten. Starke Interpunktion am Versende: „Punkt, Rufzeichen, Fragezeichen, Strichpunkt, Doppelpunkt" bricht allerdings immer bei ihm den Hiatus.

Was überhaupt den Hiatus am Versende betrifft, so nahm Goethe daran keinen Anstoß, Lessing dagegen pflegte ihn hier stets zu meiden. Werner vermeidet ihn fast ausnahmslos in jenen Fällen, wo er auch sonst konsequent elidiert, nämlich, wenn ein stummes „e" vor einem vokalisch anlau-

tenden, einsilbigen, enklitischen Pronomen steht. Sonst bleibt der Hiatus fast stets.

Templer auf Cypern.

Das Übrige // Empfiehlt er (I, 1. 27), im Blicke // Ein Etwas (46), glaubte // Ihr wär't (46), Grimme, // Und (V, 2. 247), Frage, // Und (252), geschehe, // Als (259), Gebräuche // Und (273).

Die Kreuzesbrüder.

IV. Akt: Rotte // Entwürdigt (184), Seele, // In (189), verhafte // Ich (204; Pronomen enklitisch!), Ehre // Und (213), in ihrer Mitte // Ein Tempelherr (228 29).

VI, 2: Gemeine, // Als (393).

Die Brautnacht.

II, 2: Triebe // Und (81), Sitte // Ins (83), Habe // Hinauf (90), Landessitte // Euch (97), heute // Entbindet (103), Krankenpflege, // Und (117).

Martin Luther.

III, 1: Krebse // Auch (87), Haupte // Auch (93), Sohne // Entbieten (93), Krone, // Und (95), weise, // Um (97), Asche, // Und (104), webte, // Und (107), gerne // In (108).

V, 1: Zelle // Im (150), Sensitive, // In (152).

Attila.

II. Akt: Herde, // Ich (55), Reise, // Ich (72).

III. Akt: trete // Ein anderer (138).

Wanda.

Im ersten Akt sind keine Beispiele zu finden.

II. Akt: Minne // Entflohn (212), Fehde, // Und (213), Rose, // In (215).

Kunigunde.

In den fünffüßigen Jamben kommt ein Hiatus am Versende nicht vor. Auch stehen sonst im ganzen vierten Akte keine Beispiele.

Der 24. Februar.

Schneelawine // Ihn (9), Kamine // Ist (9), Grabe // Heraus (42), kannte, // Als (50), auf Soldatenehre, // Ertrag' ich's (60).

Die Mutter der Makkabäer.

IV. Akt: leise, // Im Herzen (154).

V. Akt: Mutterliebe, // Es (175), Bunde // Ist (183).

Zu diesen Fällen am Versende muß gesagt werden, daß zwischen den Wörtern des einen und denen des folgenden Verses stets ein Einschnitt im Rhythmus liegt und auch eine gewisse Pause, die zwar beim Vortrag mehr und mehr verschwinden muß. Wenn ein Komma einen Vers vom andern trennt, dann kommt die Pause am Versende fast jener gleich, die im Innern des Verses durch starke Interpunktion erzeugt wird.

9. Elision.

Für Schiller galt es nach Zarncke als Regel, daß das tonlose „e" ausfällt am Ende von Verben vor einem einsilbigen vokalisch anlautenden Pronomen, das sich enklitisch anschließt.[30]) Werner befolgt diese Regel so konsequent, daß nur wenige Ausnahmen festzustellen sind, etwa:
dünkte ihn (Prolog der Kreuzesbrüder), bleibe ihr (Martin Luther, IV, 2, S. 143), konnte ihm (Attila, II, 2, S. 81).

[30]) An dieser Regel halten die Theoretiker fast ohne Ausnahme fest, wie Scherer, Minor u. a.

Eine zweite Regel, die Zarncke für die Anwendung der Elision bei Lessing und Schiller aufstellt: „Was für das Innere des Verses, gilt auch für den Versausgang", befolgt auch Werner sehr genau. Die Ausnahmen sind verschwindend, etwa:

trennte // Er (24. Febr., S. 50).

Werner geht dann im Gebrauch der Elision noch weiter als Schiller. Er elidiert oft das tonlose „e" am Ende von Verben vor beliebigen Wörtern, dann auch sehr häufig am Ende von andern Wörtern als Verben vor einsilbigen Pronomen. Die Elision tritt ferner auf in weiteren Fällen, wo Werner sonst den Hiatus nicht vermeidet. Oft ist der Grund im Bau des Verses zu suchen.

Die Fälle, in denen Werner regelmäßig elidiert, brauchen nicht angeführt zu werden. Ich bringe Beispiele dafür, daß er über die „Elisionsregel" in vielen Fällen hinausgeht.

Die Templer auf Cypern.

I. Akt, 1: Helm' und Spieße (9), Kell' und Schurz (9), Eilbrief' angekommen (15), Sonn' anbet' (20), Zug' und (24), Kirch' ist (27), lang' ist (31), Elf' und (34).

V. Akt: prüf' und (244), Stein' und (244), Stein' ihm (244), werd' aus (247), Kron' ihm (250), erlös', erlöse (251), Kreuz' entsprießen (256), Streng' und (259), Red' und (259), lieb' Herrn (263), Knecht' und (263), Red' und (263), Ross' und (266), ohn' unsers (269), Eh' erzeugt (270).

Die Kreuzesbrüder.

IV. Akt: wollt' ein (177), bewahr' ihn (179), hatt' im (181), heut' // um (182, hier ist am Versende elidiert), heut' euch (184), Erd' und (186), Els' und (187, hier wird sogar das „e" eines Eigennamens elidiert), kannt' am (188), Stern' auf (188), komm' heut' (193), Eh' erzeugte (200), Todesstraf' euch (203).

VI, 2: Red' und (374), Treu' und Reinheit (389), werd' an (390).

Die Brautnacht.

II, 2: Helf' ihnen (77), lass' in (87), Hab' und (91), Treu' und (95), sag' ist's (96), Wär' Euer (111), Hauf' ist (107), Donnerwolk' ein (111), Land' ist (112).

Martin Luther.

III. Akt, 1: Kirch' und (88), Kirch' und (90), werd' erwägen (98), herrscht' in (99), Sonn' ist (102), Solang' Europa (105).

V. Akt, 1: jed' ein (154), schrei' ins (154).

Attila.

II. Akt: nah' am (51), solang' ich (51), eh' ich (57), Geh' in (57), sah' ein (72).

III. Akt: Will' ist (103), Sach' ist (106), eh' es (106), eh' ich's (108), woll', o (113), irr' in (117), Sonn' erhebt (121), glüht' im (130), müd' und (137), heut' ein (139), lang' er (140), hör' auch (144).

Wanda.

I. Akt: wär' Euer (194), Fried' und (196), Aug' auf (196), Treu' und (197).

Kunigunde.

weint' und (173). Aus der Reihe der Fünffüßler ist dies das einzige Beispiel.

Elision in andern Versen aus dem IV. Akt: Freud' erwerben (125), durft' um (127), lieb' und (136), eh' auf (140), halt' am (142), hab' an (144), heut' im (149), bet' an (158).

Der 24. Februar.

Schand' und (16), Ehr' und (17), sollt' allein (18), treib' ein (25), lang' entwöhnte (31), wußt' im (38), wollt' im (46), Treu' und (52), Gnad' entgegenspreitet (54), Sünd' an (64), Hülf' erflehn (75).

Die Mutter der Makkabäer.

IV. Akt: all' anbetend (128), Aug', // Er (130), „e" am Versende elidiert), eh' ihr (131), Höhl' ihm (132), könnt' auf (144), heut' entzündet (147), Hauch' erträget (148), Ruh', // In Treuen (150, Elision am Versende), merk' auf (153), eh' er (157), Sach' ihm (159).

V. Akt: Weh' uns (164), Rach' entgegen (168), Bet' an (170), Tod' ihn (173), Eh' ich (174), Hör' an (180).

10. Apokope.

Die älteren Dichter, Hans Sachs, Fischart und das 16. Jahrhundert überhaupt, haben von der Apokope weitgehendsten Gebrauch gemacht.[31]) Martin Opitz hat sie verboten, aber die folgenden Dichter beachteten seine Weisung nicht. Lessing, Goethe, Schiller, Tieck, Kleist wenden die Apokope mit größter Freiheit an, und es finden sich bei ihnen die auffallendsten Formen. Auch Werner läßt gern den Endvokal (aber nur, wenn er ein geschwächtes „e" ist) vor konsonantischem Anlaut fallen. Die Beispiele von Apokope verteilen sich auf alle möglichen Wörter. In eine Regel lassen sie sich nicht fassen, denn der Dichter verfährt ganz verschieden. Er verhält sich hier ebenso, wie dem Hiatus und der Elision gegenüber (abgesehen von der Elision vor einsilbigem Pronomen). Neben den zahlreichen Fällen von Apokope finden sich ebensoviele, wo unter gleichen Umständen Apokope nicht angewandt ist.

[31]) Minor, S. 171 ff.

Ausfall des „e".

Die Templer auf Cypern.

II. Akt, 2: eng' das (74), eh' sie (78), lang' verhaltnen (79), wenn's Gottes Will', zusammenstürzen (86), Schäm' dich (93), lang' verstummten (98), lang' die (98).

IV. Akt, 1: Frag' länger (164), Spinngeweb' das (164), Gott grüß' dich (170), ich faß' dich (171), heut' Nacht (172), beinah' den (174), Brief' (Plural!) diktiert (174), Nähm' mir (177), ließ' das (177), Hör', Robert (181), Schäm' dich (183).

Die Kreuzesbrüder.

II. Akt, 1: Grab' das (66), All' die (71), wär' der (75), heut' seine (81).

III. Akt, 1: heut' lang (113), Müh', die (116), Verwahr' dies (120), heut' zu (129), Gott grüß' dich (131), hab' dem (141), heut' Nacht (152).

Die Brautnacht.

II. Akt, 1: hol' mich (60),[*]) hol' das (60), Wär' schwerlich (63), am Strand' gelandet (66), ich glaubt', du (68), Von Zweig' zu Zweige (68), lang' genug (69).

III. Akt, 2: heut' ward (155), Zehn Schritt' von (159), ich werf' mich (161), lang' genug (163), in Eil' das (164).

Martin Luther.

I. Akt, 2: Frag' dich (18). nehm' die (20), Leg' diesen (23), hab' sie (26), quäl' mich (28), wär' Sünde (35), versteh' dich (36), Bannbull', die (38).

[*]) Hier und bei ähnlichen Formen handelt es sich nicht etwa stets um Imperative, sondern oft um das Verbum finitum in der ersten oder dritten Person Ind. oder Conj.

V. Akt, 3: wär' sie (166), zerfleischt' dein (166), beschwör' dich (166), kenn' den (177), Flieh' meine Nähe (178), Wär' das (181), Dank' dir (186), ergriff' dies (181), Belüg' mich (187), Morgensonn', // die (189, am Versende), Bergleut' mit (189).

Attila.

I. Akt: hab' mir (17), kenn' dich (27), lass' sie (28), liebt' den (29), Bub', wenn (56), Haus' gebettet (37), Ruh' gebracht (39), Verleih' mir (41).

IV. Akt, 3: wär' Roma (181), tu' desgleichen (192), wollt', du (203).

Wanda.

II. Akt: Kehr' zum (207), Weh' mir (217), mußt' mit (218).

III. Akt: all' gelehret (222), wollt' zerrinnen (224), hätt' die (230).

Kunigunde.

Aus den fünffüßigen Jamben: wag' nicht (69).

Aus beliebigen Versen des zweiten Aktes: Hätt' zum (43), folgt' zur (44), Hab' Dank (45), Kron' // Befestiget (49), am Versende), freut' mich (50), würd' mich (50), würd' meinen (51), verbrannt' // Mein Vater (63. am Versende), gäb' wieder (68), stürm' deinen (76), möcht' noch (80), schenk' sie (82).

Der 24. Februar.

heut' nur (11), hab' nichts (14), Bet' du (21), Hol' die (21), Zeig' doch (23), hab' kein (27), würd' wie (36), hab' so (49), Bundestreu' sie (51), wollt' mein (52), hätt' mich (52), Beiseit' gebracht (52), Fern' zu (54), hab' die (56), Gut' Nacht (57), räum' mir (58), Schäm' dich (59).

Die Mutter der Makkabäer.

II. Akt, 1: Bub', kannst (41), Bursch', doch (41), Schäm' dich (42), Morgensonn' zog (46), setz' mein (47), brech' dir (50), Siegesfahn'! (50, am Ende), geh' nur (52), Sens', Rechen (52), Gießkann', Spaten (52).

IV. Akt, 2: eh' noch (132), steh' mir (132), hätt' sie (133), treu' dir (134), heut Nacht (136), heut' kann (137), Bring' deinen (137), all' geneigt (138), Reu' vernichtet (145), vertrau'. // Du (145, am Versende), eh' der (147), eh' dir (147).

Häufig begegnet uns in den Dramen, wie auch diese Beispiele zeigen, das Wörtchen „heut". Daß es eine Verkürzung bedeutet, geht daraus hervor, daß Werner sehr oft „heute" gebraucht. Im „24. Febr." z. B. findet sich gleich im Eingang Seite 9 „heute', Seite 11 „heut". Auch mit dem Imperativ verfährt Werner verschieden; meist fehlt das „e", oft bleibt es aber auch stehen. Das Plural-„e" wird oft ausgestoßen (cf. z. B. aus „Martin Luther": „Bergleut" (S. 189). Doch haben die Fälle nach Minor nichts Besonderes an sich, „wenn der Artikel, ein Zahlwort oder der Umlaut den Numerus bezeichnen." (S. 174). Das Dativ-„e" stößt Werner auch zuweilen aus. Die Apokope am Ende ist selten und hat wohl nur den Zweck, männliche Versausgänge zu erzielen.

11. Synkope.

Im 16. Jahrhundert sind noch die härtesten Formen von Synkope gestattet. So findet sich bei Hans Sachs: „köng", „unsr", „odr", „untr", „himl", „vtreiben" (aus „vertreiben") usw. Bei den Endungen von Infinitiven und Partizipien, ferner bei der Vorsilbe „be" und „ge" ist die Synkope gebräuchlich.[38])

[38]) Minor, Seite 17'.

Opitz eiferte dagegen; er wollte nach dem Muster des Franzosen Malherbe die Synkope regeln und nur ganz einfache Fälle, wie: „trinkt", „pflegt" zulassen. Trotzdem können noch bei Klopstock, Wieland u. a. harte Fälle nachgewiesen werden. Bei Lessing findet man solche Härten seltener. Am häufigsten wird bei ihm das „e" der dritten Person des Praesens synkopiert, wenn das Verbum dental endet, z. B. „find't". Werner verfährt ähnlich wie Goethe und Schiller: Synkope wird im allgemeinen nur bei den Vokalen „e" und „i" angewandt. Dann wird noch „a" in einigen Adverbien ausgestoßen. Das „i" wird vom Dichter fast nur in Wörtern auf —ig, —isch synkopiert.

Die Templer auf Cypern.

III, 1: Got'schen (124), Heil'ges (125), jamm're (125), g'nug (125), prächt'gen (126), schau'n (127), würd'gere (127), d'rauf (127), d'rauf (128), Gott's (128), schuld'ger (128), d'rauf (129), heil'ger (129), d'rum (130), Heil'ge (130), würd'ger (130), heil'ger (131), Fränk'schen (132), heil'gen (132), vertrau'nd (133), Feu'r (135), unser'n (138), d'rum (138), g'nug (140), Gefang'nen (141), eig'ner (141), d'rum (142).

IV, 1: nah'n (314), anzuschau'n (314), erneu'ter (315), gold'nem (316), Einz'ger (316), vergang'ne (316), Erinn'rung (317), heil'gen (319), Einz'gen (320), eig'nen (326), dreh'n (321), heil'gen (325), weit're (328), einz'gen (329), gift'gen (329).

Die Kreuzesbrüder.

I, 1: nies'te (8), ew'gen (9), überwies'nen (10), würd'ger (10), Eu'r (11, klingt sehr hart), seh'n (12), les't (14), verteid'gen (14), heil'ger (15), würd'ger (15), Greu'l (15), gescheh'n (15), gnäd'ger (16), beigeschloss'-

nes (16), Eu'r (20), d'rum (23), Schuld'gen (23), d'rauf (24), uns'rer (12), entschloss'nen (33), reifgeword'nen (33).

V, 2: närr'sche (300), heil'gen (303), beritt'nen (305), begnad'gen (301), übermüt'ge (308), vertrau'n (310), Greu'l (311), heut'gen (311), Fränk'schen (312), Vergeh'n (315), ew'gen (317), würd'ger (317), nah'te (317), Eu'r (322), kräft'ge (323), d'rum (323), d'rüber (325), Ebenbürt'gen (325), Eu'r (326), eig'ner (326), Niederträcht'gen (327).

Die Brautnacht.

II, 1: seh'n (60), Wag's (61), eig'nen (61), gehaus't (62), heil'gen (64), Schnak'scher (67), d'rein (68), mög't (70), Gläub'gen (71), vernomm'nen (71), d'rob (71), heil'gen (72), nah'te (72), unheil'gen (72), d'rauf (73).

III, 2: heil'gen (156), and're (158), heil'ges (159), Gefang'ne (161), Bräut'gam (162), gnäd'ger (162), uns're (162), Heil'genbein (162), tat'st du (165).

Martin Luther.

II, 2: blend'te (78), trock'ne (80), Heil'gen (83).

IV, 1: Durchlaucht'ge (118), großmächt'ger (119), Heil'gen (119), unheil'ge (119), ew'ger (120), Eu'r (121), steh'n (122), Eu'r (123), Heil'gen (124), Röm'schen (124), Durchlaucht'ger (125), Heil'gen (126), and're (126), sä't (126), poln'schen (127), rüst'gen (128), ird'scher (129), Landesflücht'ger (129), altkathol'schen (130), Gnäd'ger (131), ew'ger (132), Eu'r (133), Gewalt'ger (136), pred'ge (136).

Attila.

II, 1: ausruh'n (54), jetz'gen (56), Einz'gen (51), Sonderlich's (59), steh'n (61), Bund'sgenossen (62), seh'n (62)

V, 3: mind'stens (229), blut'ges (229), d'rin (230), röm'scher (232), Gefang'nen (232), mut'ger (233), Gefang'nen (232), mut'ger (233), blut'ger (234), eig'nen (234), verbot'ne (234), ew'ges (238), ew'gen (239), vergoss'ne (244).

Wanda.

I. Akt: uns'rer (191), Einz'ge (191), uns're (192), ew'ge (192), glüh'nd (192), herzenskund'ge (193), d'ran (193), duft'gen (193), mächt'gen (194), gold'nen (194), gold'nen (195), silberstoff'nen (195), blut'gen (195), vergoss'nen (196), fünfzehnjähr'ger (197), verschlung'nen (197), gold'ne (199), ew'gen (201), and're (202).

IV. Akt: uns're (235), Blumenau'n (236), blut'gen (236), blut'ge (237), blut'ger (238), ew'ge (247), Bräut'gam (248), gold'nen (250), blut'ge (251), Betrog'ner (251), ew'gen (252).

Kunigunde.

Feu'r (38)[34]), Grau'n (69), gold'ne (69), gold'ner (69), smaragd'ner (69), eu'r (168), ird'schen (173), schrie'n (173). Diese Fälle finden sich in den jambischen Fünffüßlern.

Aus andern Versen des I. Aktes: Uns'rer (11), eig'nen (11), eig'nen (11), d'rin (15), sel'ger (17), dasteh'n (18), gereu'n (22), Hinzieh'n (24), heil'gen (24), blut'gen (25), steh'n (29), sah'n (29), huld'gen (29), Frau'n (30), zieh'n (35), glüh'nden (35).

Der 24. Februar.

zuseh'n (10), Bau'r (11), Leih'n (17), gewes'ner (17), eig'nem (17), eig'nen (18), eis'ge (19), d'rin (19),

[34]) So im Original; die andern Ausgaben haben „Feuer".

flieh'n (19), teu'r (20), eis'ger (22), sel'ger (24), ruh'n (25), Eu'r (28), garst'ge (29), einz'ges (32), Unglücksel'ger (32), sel'gen (33), d'ran (33), besond'rer (33), Kam'rad (31), war't (35), gedruckt's (36), d'rum (37), dräu'n (40), Frau'n (40), einz'gen (42), d'rauf (47), g'nug (49), Zaub'rer (49).

Die Mutter der Makkabäer.

I. Akt: Heil'gen (14), Schwäg'rin (14), ew'ge (15), heil'gen (16), d'rauf (16), d'rum (17), grau'n (17), bau'n (17), würd'ger (18), sah'n (20), d'ran (21), gescheh'n 24), ew'ger (25), glüh'nde (28), Ält'ste (31), sich'rer (32), eig'ne (33), nächt'ger (34), gold'nen (34), entschuld'gen (38).

IV, 3.: nah'n (153), eh'rne (153), d'ran (153), gedieg'nem (153), d'ran (154), g'wann (154), überwund'nen (154), d'rin (154), d'rum (154), würd'ger (156), Wert's (157), d'rum (157), sel'ge (158), Wüt'richs (158), Zieh'n (160).

Die neueste Dichtung beobachtet nach Minor (S. 174) die Regel, daß nicht zwei gleiche oder ähnliche Konsonanten („d" und „t", „m" und „n", „b" und „p") zusammenstoßen. Auch Werner, der ja die Synkope recht oft anwendet, hat — wenigstens bei „d" und „t", „b" und „p" — demgemäß verfahren. „m" und „n" stoßen ja wohl öfter infolge von Synkope zusammen; das berührt aber unser Ohr nicht hart, da wir auch in der Prosa daran gewöhnt sind, z. B.: „vollkommne". Für den Zusammenstoß von „d" und „t" habe ich nur ein Beispiel (bereits oben erwähnt) feststellen können: „blend'te" (Martin Luther, I, 2, 78). Sehr viele Arten der Synkope sind übrigens heute schon völlig in die Prosa durchgedrungen.

12. Aphärese.

Namentlich zur Zeit des Hans Sachs war der Gebrauch der Aphärese ausgedehnt und sehr frei. Seit Opitz sind die härteren Fälle verschwunden, und die Aphärese wird heute meistens bei dem Wörtchen „es" angewandt. „Die Aphärese kommt heute in der Prosa weit häufiger vor als vor hundert Jahren; sie gilt als ein Zeichen der Unmittelbarkeit und Natürlichkeit. Im Verse ist ungefähr dasselbe erlaubt, was in der Prosa vorkommt, aber auch hier gibt sie der Sprache eine gemütliche, heimatliche und zutrauliche Färbung, die nicht zu jedem Stil paßt."[35]) Die Formen „'nen", „'ne", „'n", deren sich Schlegel in seiner Shakespeareübersetzung und neuerdings Wilbrandt oft bedient, gelten nach Minor für „affektiert". Er sagt, sie würden lieber von schlechten Schauspielern in der Konversation als von Dichtern im Verse gebraucht. Ich möchte mich, namentlich für Werner, diesem Urteil nicht ganz anschließen. Werner wendet gerade diese Formen an, wenn die Handelnden „im Werktagskleide" auftreten und sich in der Umgangssprache unterhalten. Und dann kann man doch sicher eine solche Aphärese für erlaubt halten. Die Aphärese von „es" findet sich bei unserm Dichter insbesondere bei Verben, Pronomen, Adverbien, Konjunktionen.

Die Templer auf Cypern.

I. Akt, 1. Szene: sind's (7), will's (7), du's (7), wär's (7), Mag's (8), s'ist (9), Meint's (9), ich's (10), liebt's (12), 'nen andern (14), gilt's (15), Wagt's (17), läuft's (19), wie's (20), ihr's (20), soll's (21), 's ist (22), für's (23), sagt's (23), Betraf's (24), merkt's (26), Nachdem's (26), sich's (29), für's (32), fehlt's (35), kann's (35), Gott besser's (35), 's ist (36), Weil's (37), 's ist (51), 's sind (38), wehrt's (39), 'ne Handvoll (39).

[35]) Minor, Seite 175.

II, 2.: 's ist (75), 'ne gute (76), hat's (76), braucht's (77), tun's (78), gab's (79), er's (79), war's (81), galt's (81), 's ging (81), ich's (82), wenn's (86), ich's (87), Stand's (90), haben's (91), 's ist (94), Wo's (94), ist's (100), mich's (100), mir's (101).

Die Kreuzesbrüder.

III. 1. u. 2.: ward's (120), hat's (129), Nehmt's (129), steht's (132), sich's (134), merkt's (135), waren's (138), Weil's (141), du's (142), ich's (155), Ist's (158), halt's (173), bin's (174).

V, 2.: geht's (299), ward's (299), dir's (300), 's ist (304), ich's (308), ratet's (308), sie's (312), wir's (313), durchbrach's (315), 'ne Bitte (323), sich's (325), soll's (328).

Die Brautnacht.

II, 1.: ich's (60), war's (60), So'n (61), so'n (61), geht's (61), wär's (62), hinkt's (62), 's ist (63), wenn's (68), Euch's (68), 's ist (69), wird's (69), halt's (69), dir's (70), Ihr's (70), ich's (70).

III, 2.: ich's (156), er's (156), erlaub's (156), 's ist (157), geht's (157), möchten's (157), bezahl's (158), 'nen Juden (158), 's ist (161), sie's (161), ich's (161), 's sind (hart! S. 161), sag's (163), gereut's (164), müßt's (164), 's schickt (hart! 164), 'ne Fähre (166), er's (167).

Martin Luther.

III, 1.: 's sind (86), sei's (86), gilt's (87), Glaubt's (87), meint's (88), ich's (89), Bedenkt's (92), scheint's (93), sich's (94), mir's (94), ist's (94), 'ne lange (95), macht's (95), 'ne Bischofsmütze (96), gibt's (97), Ihr's (97), ich's (98), 's platzt (99), haben's (99), macht's (99), wollt's (99), 's war (100), flick's (101), 's ist (102) (auf

dieser Seite viermal), Ihr's (103), er's (103), begafft's (103), er's (104), gilt's (104), sei's (105), trieb's (107), scheint's (107), ich's (107), trägt's (108), wär's (108), möcht's (108).

V, 2.: 's ist (156), 'ne schöne (156), 's ist (157), singt's (157), mir's (157), ruft's (158), winkt's (158), mir's (158), 'ne schöne (158), ich's (158), ist's (159), ich's (159), dir's (160), 's ist (160), sagt's (163), 's ist (164), sich's (164).

Attila.

III, 1.: Wenn's (103), fiel's (106), War's (107), er's (108), mir's (108), ich's (108), ist's (109), kann's (109), will's (109), geht's (110), liegt's (111), dünkt's (113), du's (113), dir's (113), wollen's (115), willst's (115), wagten's (116), 's ist (116), ist's (116), ich's (117), geht's (118), gibt's (118).

IV, 2.: 's sind (169), wär's (177), Ist's (176).

Wanda.

II, 2.: ich's (215), zaubert's (215), Wenn's (215), wenn's (217), Du's (217), wär's (219).

III. Akt: Wenn's (222), mich's (230), bin's (231).

Kunigunde.

Aus den fünffüßigen Jamben: Wer's (38), mir's 69).

Weitere Beispiele aus dem III. Akt: gebührt's (83), bedeutet's (85), 's ist (85), Scheint's (85), hat's (88), Wie's (95), 'ne schwache (96), fährt's (98), wird's (99), ich's (101), tat's (102), in's (105), mir's (106), ich's (106), sollen's (108), tut's (110), ich's (114).

Der 24. Februar.

1. und 2. Szene: 's ist (9), grauselt's (9), mir's (10), ich's (10), 'nen dummen (10), 'ne Eule (11), ist's (11), Wird's (11), weil's (13), 'nen Monat (13), tat's (15), gab's (15), er's (15), bleibt's (16), wär's (16), ihm's (16), du's (17), 'ne Fahne (17), Wag's (17), 'ne solche (18), geht's (19), 's ist (19), mir's (24), wie'n (24), 's war (24)[30]), Glomm's (24), ist's (26).

Eine Form mit „'n" sei noch aus dem 3. Auftritt erwähnt: so'n (71).

Die Mutter der Makkabäer.

I.: lüstert's (16), ihm's (16), tat's (19), ich's (19), Sprach's (24), wär's (25), gebt's (26), ist's (27), ich's (29), waren's (30), war's (30), ich's (30), 's war (31), sei's (32), Dank's (32), will's (34), ich's (35), du's (36), waren's (36), 's tut (37).

III, 2.: sei's (92), soll's (92), wissen's (93), gibt's (93), wird's (95), ihr's (96), führ's (97), schien's (97), taten's (98), Wie'n 98), Dir's (103), mir's (106), verzeih's (107), ich's (107), wenn's (108), war's (108). hörtest's (108), ist's (115),

Es sei hinzugefügt, daß Werner auch wohl hie und da die Kurzformen: „'was ('twas"), „'raus", „'mal" anwendet, sowohl in den fünffüßigen Jamben, als auch in anderen Versen. Nach Grimm finden sie sich auch bei Goethe und Schiller. Ich nenne hier aus mehreren Dramen Fälle, die denselben Teilen entnommen sind, wie die Beispiele für die Aphärese.

[30]) In der Originalausgabe steht: „Es war". Dadurch ist der Vers im Original unkorrekt.

Die Templer auf Cypern.

I, 1.: . . . . . Aber diesmal gilt's // 'Was Ernstes . . . . (S. 16).

. . . . . wie man immer // 'Was lernt . . . . (S. 28).

. . . der gibt euch 'was zu raten (32).

II, 2.: . . . . nicht 'mal ein Veilchen (76),
Vielleicht, daß seine Blätter auch 'was sagen (78).

Die Kreuzesbrüder.

III, 1.: 'Was drüber oder drunter . . . . (117).
. . . . Ist noch sonst 'twas? (133).

Martin Luther.

III, 1.: Ihr wart ja doch schon 'mal . . . (99).
Ich soll euch doch ja 'mal . . . (106).

V, 2.: . . . . Will 'mal im Freien schlafen (156).
Kann 'was passieren . . . . (159).

Der 24. Februar.

1. und 2. Szene:
Nach der Verdauung ist so 'was vergessen (15).
Ich dachte nicht, noch so 'was zu erfahren (21).

Die Mutter der Makkabäer.

I. Akt: . . . Wie könnt' er so 'was tragen? (30).
. . . ich hab' euch 'was zu sagen (31).
. . . zum Wasser 'raus . . . (33).
. . . mich gar nicht 'raus zu finden (35).

13. Synärese.

‚Daß zwei Silben durch Ausfall von Konsonant und Vokal in eine zusammengezogen werden, findet man im Verse so gut wie in der Prosa. Schon in der Prosa wird aus „durch das" „durch's", aus „bei dem" „beim" und am meisten wohl aus „in dem" „im". Les-

sing erlaubt sich „zu'n" für „zu den" (Plural) im „Henzi", auch in Prosa wendet er ähnliche Synärese an. Goethe sagt „in" für „in den" im „Urfaust" und noch in der letzten Fassung der „Mitschuldigen" ziemlich oft. Rückert „bei'n Knechten" und „neb' einander".[37]) Bei Werner wird im allgemeinen die Synärese nur in der mildesten Form gebraucht, indem er den Artikel „das" oder „dem" mit einer Präposition zusammenzieht.

Anstößig ist es, wenn vereinzelt im Dat. plur. der Artikel „den" mit einer Präposition zusammengezogen ist, wie „zu'n" („Mutter der Makk." I, S. 17) aus „zu den". Überaus hart empfindet man die Zusammenziehung von „als" mit dem Nominativartikel „das" in „Als's" (24. Februar, S. 44).

Verschwindend gering sind die allerdings sehr harten Formen, bei denen infolge der Zusammenziehung zwei „n" zusammenstoßen, etwa:

in'n (T. a. C. I, 1, S. 13).

an'n (Brautnacht, II, 1, S. 66).

in'n (Brautnacht III, 2, S. 165).

Einmal ist im „24. Februar" aus „an des" „an's" geworden. (S. 24.)

Bei zwei Wörtern habe ich die Vereinigung zweier Silben durch Ausfall von Konsonant und Vokal innerhalb des Wortes feststellen können. Werner macht im Interesse des Versbaus aus „oder" einmal „o'r" (T. a. C. II, 2, S. 81). Nach Minor findet sich diese Synärese auch bei Bürger und wird merkwürdigerweise von Wieland verteidigt. Eine solche Synärese gehört aber offenbar zu den größten Freiheiten, denn das Wort wird geradezu unkenntlich.

Dann findet sich mehrmals „ha'n" statt „haben", z. B. „T. a. C." III, 1, S. 128 und V, 3, S. 263; „Mutter der Makk." I, S. 33; auch in „Kunigunde", S. 22, S. 87, aber hier nicht innerhalb des Fünffüßlers.

[37]) Minor, Seite 175 ff.

14. Unflektierte Formen.

Werner läßt zuweilen vor sächlichen Hauptwörtern die vorgestellten adjektivischen Attribute ohne Endung, wie es im Mittelhochdeutschen Gebrauch ist.[38]) Die Beispiele sind nicht gerade häufig. Es folgen einige Proben:

Die Templer auf Cypern.

silbern Halsband (I, 1, 29), ein kalt und keusch Gelübde (I, 2, 56), kein scherzhaft Ringelspiel (I, 2, 56), Solch warmes Nervenwerk (I, 2, 59).

Die Kreuzesbrüder.

trotzig Leugnen (IV, 3, 205), Ein rein Gewissen (IV, 3, 210).

Die Brautnacht.

heilig Werk (II, 2, 83), ein unzählbar Heer (II, 2, 91), mein eisern Los (II, 2, 93), ein fein Gespräch (II, 2, 98), mein einzig Kind (II, 2, 102).

Martin Luther.

hispanisch Volk (I, 1, 11), solch ein trefflich Weib (I, 2, 22), ein übereilt Gelübde (I, 2, 22), Ein eisern Weib (I, 2, 23).

Attila.

Du reines, schuldlos Kindlein (II, 1, 55), vergossen Blut (II, 1, 56), ein eisern Panzerhemd (II, 1, 59), rebellisch Unding (III, 1, 107).

Wanda.

mein fürstlich Ritterwort (I, S. 192), mein verachtend Schweigen (II, 1, 207).

[38]) Vergl. Paul, Mittelhochdeutsche Gramm. Halle, 1911, § 227, 2, S. 106.

Kunigunde.

ein mühsam Wallen (172), ein seltsam Ding (173). Die beiden Beispiele sind den jambischen Fünffüßlern entnommen.

Der 24. Februar.

Herzlich Gespräch (3. Szene, S, 27), ein ärmlich Wesen (35), wüstes, wild Gestein (48).

Die Mutter der Makkabäer.

Grausam Getön (II, 1, 46), groß Getümmel (II, 1, 46), Solch Heer (III, 2, 97), (IV, 1, 130).

Auffällig und hart erscheinen von diesen Beispielen nur je eines aus „Attila" und „24. Februar", wo nämlich das erste Adjektiv flektiert ist, das zweite nicht, ferner aus „Mutter der Makkabäer": „Solch Heer".

Werner läßt außerdem in einigen Fällen ganz beliebige Beugungsendungen fort. So entstehen archaistische Formen, die sich häufig bei den Romantikern, namentlich auch beim jungen Goethe finden. Bei Werner erscheinen aber einzelne Fälle ziemlich hart, wie manche der folgenden Beispiele zeigen.

Templer auf Cypern.

Der Skrib- und Pinsler (I, 1, 27), voll Kett- und Schellen (31), von geel- und roter Seide (36), zum weiß- und roten Hause (I, 2, 52).

Die Kreuzesbrüder.

Des Einzeln' Willkür (IV, 3, 212).

Attila.

vom hölzern' Teller (II, 1, 59), Im eisern' Panzerhemd (IV, 2, 171).

Der 24. Februar.

kein' Bissen Brot (Acc.! 27), ein grämlich' Mann (41).

Die Mutter der Makkabäer.

mit meinen Söhn' und Brüdern (I, S. 16), den erst' und achten Tag (III, 2, 92), den Tyrann' (III, 2, 107).

15. Wortverlängerung, Wiederholung und Versfüllsel.

Die Verlängerung der Wörter und die Silbenvermehrung ist im 16. Jahrhundert recht häufig. Sie kommt namentlich nach Liquiden vor, am häufigsten zwischen „r" und „n". Nach Minor bewährt sich dabei die silbenbildende Kraft dieser Halbvokale. Die Vorsilben „be" und „ge" sind oft völlig wieder zutage getreten: „genade", „beleihen". Oft verlängert ein angehängtes „e", das sogenannte „paragogische e", das Wort zur nötigen Silbenzahl, z. B. in Substantiven: „schulde", „mensche", „tiranne", „freunde", — bei den starken Verben: „bate", „name", „verbarge". Opitz hat sich gegen solche Wortbildungen gewandt, aber fast ohne Erfolg, denn bis ins 18. Jahrhundert haben derartige Formen fortbestanden.

Schiller sagt auch in der pathetischen Prosa: „der Räuber größester" und Goethe wendet im „Götz" oft die archaistische Form: „weißest du" an. W. Schlegel gebraucht bei der Wiedergabe des „Dies irae" die Form: „Zoren". Tieck sagt: „sie flohe", „er stande" usw.

Werner gebraucht häufig die verlängerten Formen der Verben mit den Endungen „et", „ete". Im

übrigen liebt er es nicht, durch Wortverlängerungen in auffallender Weise einen Vers auf die nötige Silbenzahl zu bringen. Es folgen einige seltene derartige Fälle:

Die Templer auf Cypern.

nichtes (V, 3, 263), selbsten (265), sonsten (271), der Herre (276), genad' uns (296).

Die Kreuzesbrüder.

er litte (impf. ind.; V, 1, 265), größesten (VI, 1, 358); hier haben wir die Form, die sich, wie erwähnt, auch bei Schiller findet.

Die Brautnacht.

Von zweien (II, 2, 104), Friederich (125).

Martin Luther.

Blümelein (II, 1, 60). Im III. Akt, 1. Szene (S. 101) findet sich die alte unverkürzte Form „Lärmen" statt „Lärm". Für den Infinitiv ist diese Form nicht zu halten. „Der Lärmen" – statt „Lärm" — ist fast bei jedem Dichter seit dem Mittelalter zu belegen, auch bei Lessing und Goethe. IV. Akt, 1. Szene, S. 128: Friederich (vgl. S. 127: Friedrich).

Attila.

zurücke (IV, 3, 177), zurückekehren (V, 1, 201), wüste (212), unterweges (V, 2, 221).

Wanda.

dorten (I, 193).

Die Mutter der Makkabäer.

Bürgermeisteré (II, 2, 71); das angefügte „e" hat die Hebung.

In allen Dramen gebraucht Werner gern „jetzo" für „jetzt"; beide Formen kommen fast gleichmäßig vor.

Oft bedienen sich die Dichter kleiner Flickwörter (Versfüllsel), der Wiederholung von Sätzchen, Ausrufen, Eigennamen, Imperativen usw., um den Vers auf die nötige Silbenzahl zu bringen. Zuweilen ist der Grund für Wiederholungen nur im Mangel an technischer Fertigkeit zu suchen, oft auch will der Dichter die Umgangssprache nachahmen oder ähnliche Wirkungen erzielen. Es ist nicht erforderlich, darüber bei Werner eingehende Untersuchungen anzustellen, da Einfügungen von Flickwörtern und Wiederholungen aus äußeren Gründen bei ihm nicht häufiger vorkommen, als bei Lessing, Goethe, Schiller u. a. Stellen, aus denen klar ersichtlich ist, daß der Dichter „Versfüllsel" nur in der Verlegenheit um den Bau des Verses angewandt hätte, also Fälle ohne jede beabsichtigte Wirkung, lassen sich nicht anführen, mag auch die Wirkung oft nicht nach unserm Geschmack sein. Werner verrät in dieser Hinsicht keine technische Unfertigkeit. Zur beabsichtigten Nachahmung der Umgangssprache scheint Werner das Mittel der Häufung von Ausrufen, Imperativen, usw., kaum anzuwenden. Das geht hervor aus der ersten Szene des ersten Aktes der „Templer auf Cypern", ferner auch aus der ersten Szene des ersten Aktes von „Martin Luther". Hier wie dort finden sich in den Unterhaltungen der Arbeiter und Bergleute wenig Wiederholungen. Ähnlich ist es im „24. Februar". In allen Fällen zeigt sich übrigens in anderer Hinsicht erfolgreich das Bemühen, die Personen „im Werktagskleide" auftreten zu lassen.

Wie bei Goethe, Lessing, Schiller, den Romantikern hat auch bei Werner das stilistische Mittel der Wiederholung meistens die Be-

deutung der Verstärkung und des gesteigerten Verspathos. Zugleich wird oft Erhöhung der Aufmerksamkeit des Zuschauers erzielt. Passende Wiederholungen haben zuweilen den Zweck, geeignete Stimmung hervorzurufen. Auch will Werner in vielen Fällen die Stimmungen und Gefühle der handelnden Personen zum Ausdruck bringen. Besonders charakteristische Arten in der Anwendung weisen Werners Dramen nicht auf. Einer näheren Ausführung bedarf es darum nicht.

16. Wortstellung.

Die Dramatiker, die in Versen schreiben, können nicht immer die natürliche Wortstellung beibehalten. Zugunsten des Rhythmus werden oft Umstellungen vorgenommen. Wenn der Sinn dadurch nicht zweideutig wird, ist gegen derartige Verschiebungen nichts zu erinnern. Viele Modifikationen entstehen gar nicht aus metrischem Zwange, sondern aus einem guten bewußten oder unbewußten Gefühle dafür, den Prosastil zu vermeiden. Werner gestattet sich hier keine größeren Freiheiten als andere Jambendichter auch. Fälle, in denen der Sinn gefährdet würde, sodaß eine Änderung notwendig erscheint, gibt es bei ihm wohl kaum. In den jambischen fünffüßigen Versen habe ich für derartige unkorrekte Wortstellungen keine Beispiele gefunden. Sehr hart, wenn auch nicht unverständlich, klingen einige Wortstellungen in der Einlage der Tragödie „Die Mutter der Makkabäer", wie z. B.: „daß sein Tun unsträflich war *H* An von Kindheit" (Preisgesang zu Ehren Eleazars, I, S. 21), u. ä.

17. Enjambement.

Unter Enjambement verstehen wir das Hinübergreifen des Satzes und Sinnes aus einem Verse in

den anderen. Die Schrift Zarnckes über den fünffüßigen Jambus weist besonders nach, daß der Lessing'sche Vers mit seinem Enjambement eine eigene Entwicklungsform des fünffüßigen Jambus ist, und daß Schiller sich enge an die Lessing'sche Form angelehnt hat. Die Art Lessings nennt Zarncke „ein unausgesetztes Hineinstürmen in den nächsten Vers". „Schillers Jamben machten die verschiedensten Wandlungen durch. „Don Carlos" beginnt in der „Thalia" mit stark ausgeprägtem Versrhythmus, dem lyrischen Charakter des Stückes entsprechend. Später hat Schiller unter Lessings Einfluß immer freiere Bewegungen angestrebt, ist aber doch mehr als dieser zur Uebereinstimmung von Satz und Rhythmus, also zu Versganzen geneigt".[39])

„Goethe bevorzugt die Form des Enjambements, wo der Vers dem Sinne nach in seinem Vorgänger beginnt („Versvorschlag"). Auch bei Schiller ist sie, wenn auch nicht so häufig wie bei Goethe, so doch beliebter als der „Versnachschlag", wenn der Vers erst in den ersten Silben des folgenden seinen syntaktischen Abschluß findet".[40]) Im ganzen kann aber „von einer Zerstückelung des Versrhythmus durch Satzbrechung wie bei Lessing"[41]) bei Goethe noch weit weniger die Rede sein, als bei Schiller. In der Anwendung des Enjambements gleichen Werners Jamben, wie auch sonst vielfach, am meisten denen Schillers.

Diejenigen Fälle des Enjambements sind die mildesten, wo ein Nomen im ersten Verse steht und von seinem Prädikat getrennt ist. Härter ist schon der Übergang von einem Vers zum andern, wenn das Prädikat im ersten Satze steht. Am kühnsten sind die Enjambements, in denen am Versende Worte

[39]) Minor, Seite 206.
[40]) Koch, Iphigenie, Seite 11.
[41]) Elias, Jahresbericht 1894, I, 8:33.

stehen, die durch Worte des folgenden Verses so ergänzt werden, daß sie nun erst gemeinsam mit diesen eine genügende Vorstellung wecken. Das Hinüberdrängen des Sinnes von einem Vers zum andern ist dann besonders am heftigsten, wenn die Worte des ersten Verses ganz unbetont sind. Gemildert pflegt uns durchweg ein Enjambement zu erscheinen, wenn die dem Sinne nach zusammengehörenden Satzteile nicht unmittelbar durch Enjambement getrennt sind, sondern wenn zwischen ihnen andere Wörter stehen, namentlich adverbiale Bestimmungen. Derartige Wörter können am Ende des ersten oder am Anfang des zweiten Verses stehen. Am mildesten ist es natürlich, wenn beides zusammentrifft.

Werner wendet hauptsächlich folgende Arten des Enjambements an, die ich jedesmal durch einige Proben anschaulich mache.

A. Das Subjekt wird vom Prädikat getrennt.

a) Das Subjekt steht voran:

Die Templer auf Cypern.

. . . . . Die Arbuse *//*
Erstickt hier fast in ihrer Blätter Hülle (II, 2, S. 73).
. . . . . daß ein Wunder *//*
Die Kirche retten werde . . . . (II, 2, S. 85).
. . . . . Doch der Großcomtur *//*
Hat mich mit schnöden Worten angefahren (III, 1, S. 144).

Die Kreuzesbrüder.

. . . . . das *//*
Ist mein Werk . . . . (I, 1, S. 49).
. . . . . Doch der Mensch *//*
Soll nicht . . . . (II, 1, S. 91).

. . . . . seine Wage //
Heißt Liebe! . . . . (II, 2, S. 105/06).
. . . . . Die Melodie //
Kann nicht ersterben! . . . . (VI, 1, S. 366).

Die Brautnacht.

. . . . . Des Himmels Bläue //
Lockt mich vom Tal . . . . (Prolog).
. . . . . der Beste //
Kann hier sich irren . . . . (II, 1, S. 63).

Martin Luther.

. . . . . Auch ich //
Verwerfe, ... (I, 2, S. 33).
. . . . . der liebe Gott //
Hab' Euch allein ein Äugleinpaar beschieden? (III, 1, S. 103).

Attila.

. . . . . und der Attila //
Bezog . . . . (II, 1, S. 55).
. . . . . Der mäß'ge Freudenbecher //
Führt uns in uns zurück . . . . (III, 2, S. 145).

Wanda.

. . . . . wie Euer Mut und fester Entschluß //
Es mir verbürgt . . . . (I, Seite 192).

Kunigunde.

. . . . . den ich eben //
Ermorden wollte . . . . (II, 2, S. 45).

Der 24. Februar.

. . . . . das Freveltun //
Schleußt mir den Himmel . . . . (2, S. 25).
. . . . . Ja, die wilden Horden //
Erwürgten ihn . . . . (3, Seite 56).

Mutter der Makkabäer.

. . . . . Tiefe Nacht *II*
Belastet noch der Heidenkuppeln Pracht (II, 1. S. 42).
. . . . . Schweiß *II*
Bricht mir aus allen Gliedern! . . . . .

b) Das Prädikat wird vorangestellt.

Die Templer auf Cypern.

. . . . . o, so schwebet *II*
Vor meinem Innern doch ein andres Ziel (IV, 1, S. 177).
. . . . . dann schlummert *II*
Er ruhig . . . . . (IV, 3, S. 227).

Die Kreuzesbrüder.

. . . . . da eröffnete *II*
Der Schreckliche . . . (II, 1, S. 79).
. . . . . Da gelobte *II*
Der Soldan freien Abzug uns . . . (II, 3, S. 89).

Brautnacht.

. . . . . so manchem weh'n *II*
Sie Lebensatem wohl zum großen Werk (II, 1, S. 67).
. . . . . Zwar noch verbindet Euch *II*
Kein förmlicher Vertrag . . . (II, 2, S. 106).

Martin Luther.

. . . . . Mich entzückte *II*
Der Wahrheit Ruf . . . (I, 2, S. 33).
. . . . . Hier wohnt doch *II*
Der Bruder Martin aus dem Dorfe Möra (II, 1, S. 47).

Attila.

. . . . . klang *II*
Die Mitternacht zurück! . . . . (I, S. 23).
. . . . . Im Strahl des Mittags glüh'n *II*
Die Lanzen unsrer Waffenbrüder dort (III, 1, S. 103).

Wanda.

Und wiederkehrt mir in dem Waldgesang //
Des Lebens kühner Mut . . . . (I, S. 201).

Kunigunde.

. . . . . Wort bricht //
Kein Ritter! . . . . (II, 3, S. 44).
. . . . . Als beim Gottsgerichte war gefallen //
Der junge Sieger . . . (V, 3, S. 172).

In „Wanda" wie in „Kunigunde" sind derartige Fälle bei den fünffüßigen Jamben nicht zahlreich.

Der 24. Februar.

. . . . . Mit beiden Klauen klammert //
Sie dran sich . . . . (2, S. 25).
. . . . . Zwar ungern trennte //
Er sich vom Vaterland . . . . (3, S. 50).

Mutter der Makkabäer.

. . . . . Das weiß aufs Haar //
Ich . . . . (I, S. 17).
. . . . . alt war hundertsechsundvierzig Jahr //
Er . . . . (Ebenda.)
Denn jetzt kommt von Jerusalem geritten //
Mein Bruder . . . . (II, 1, S. 59).

B. Das Objekt wird getrennt vom Verbum. Es kann sowohl voraufgehen, als nachfolgen.

. . . . . dem Robert //
Gab ich . . . (Templer a. C. I, 1, S. 29).
. . . . . daß sie mich//
Verschmäh'n . . . . (Ebenda, II, 2, S. 83).
. . . . . Die alten Brüder kennen //
Dein Schicksal . . . . (Ebenda, S. 95).
. . . . . der Unstern schickt //
Mir deinen besten Packer . . . . (Ebd., III, 1, S. 147/8).

Diese Art des Enjambements ist gerade in den „T. a. C." sehr häufig.

. . . . . Morgen reich' ich //
Die Akten ein . . . . (Kreuzesbrüder, III, 1, S. 148).

. . . . . Ihr vergeßt //
Die Antwort auf die Klagepunkte (Ebenda IV, 2, S. 208).

. . . . . unsres Crive Sohn //
Gefangen nehmen . . . . (Brautnacht, I, S. 34).

. . . . . Seiner Kühnheit //
Vertrauend . . . . (Ebenda, II, 2, 131).

. . . . . er erkannte //
Das hohe Sakrament . . . . (Ebenda, S. 133).

. . . . . daß man auch sie //
So destillieren kann . . . . (Martin Luther, II, 1, S. 64).

. . . . . eine Säule baut //
Dem Luther . . . . (Ebenda, IV, 1, S. 130).

. . . . . ihm den Luther //
Als einen Ketzer hin nach Rom zu liefern . . . . (Ebd., I, 1, S. 15).

. . . . . es naht die Königin //
Dir . . . . (Wanda, II, 1, S. 203).

. . . . . er findet //
Mich und mein Heldenvolk . . . . (Ebd., II, 1, S. 214).

. . . . . Noch im Sterben fächelt //
Kühlung ihr . . . . (Ebd., III, S. 221).

Warum mußt ich als Knabe schon entflieh'n //
Dem wilden Vater . . . . (Kunigunde, II, 1, S. 38).

. . . . Ein Lied hab' ich gesungen //
Dir, Volk . . . . (24. Febr., Prolog).

. . . . . Hohn //
Spräch ich ihm . . . . (M. d. Makk., I, S. 25).

Bei den unter B angeführten Beispielen handelt es sich um das Akkusativ- oder Dativobjekt. Seltener sind die Fälle, in denen das präpositionale Objekt vom Verbun getrennt wird, z. B.: . . . . Wir wissen // Von nichts . . . (T. a. C., I, 1, 30), . . . ,

Denkt er oft noch // An uns're Knappenzeit? . . . . (Ebd., I, 2, 50). . . . . Ich dachte // An's Lied der Jungfrau'n! . . . . (Attila, III, 3, 153). Die Beispiele aus den anderen Dramen sind gleicher Art.

Naturgemäß ganz selten wird das Genetivobjekt abgetrennt, z. B.:

Wie du mich freundlich aufnahmst — unsers Bundes //
Mich mahntest . . . . (T. a. C., II, 2, 99).

C. Das Hilfsverbum wird vom Prädikatsnomen getrennt.

. . . . . Des Menschen Wesen ist //
Ein Spinngeweb' . . . . (T. a. C., IV, 1, 164).
. . . . . das war //
Das Mittel . . . . (Kreuzesbrüder, I, 1, 18).
. . . . . Was Ihr kanntet, war //
Wohl nur des Peters Rock . . . . (Brautnacht II, 1, 65).
. . . . . Lieblich //
Ist dieser Platz . . . . (Ebenda, S. 68).
. . . . . Der Kurfürst ist //
Ein gnäd'ger Herr . . . . (Martin Luther, I, 2, 16).
. . . . . bist du nicht //
Des Jünglings Schwester? . . . . (Attila, V, 1, 212).
. . . . . Sei //
Ein Knecht des Herrn . . . . (M. d. Makk., II, 1, 45).

D. Das Verbum im Infinitiv wird getrennt vom Hilfsverbum.

Ein altes Übel muß mit Schnelligkeit //
Vernichtet werden . . . . (T. a. C., II, 2, 75).
. . . . . Die Untersuchung soll //
Noch heute schließen . . . . (Kreuzesbrüder, I, 1, 46).
. . . . . nur erkämpfen //
Ihn wolltest . . . . (Wanda, I, S. 192).
. . . . . Das Opfer muß //
Durch seines Priesters Hände fallen! . . . , (Wanda, IV, Seite 256).

. . . . . Wie gern möcht' ich mich Ihnen //
Entdecken . . . , (24. Februar, S. 28).
. . . . . Dann zusammenraffen //
Muß sich nicht der nur . . . . (M. d. Makk., I, S. 15).

E. Wie der Infinitiv wird auch das Partizipium vom Hilfsverbum getrennt.

Die vorkommenden Formen sind meistens milde.
. . . . . hat doch der Herrgott //
Die Blümelein und Wolken bunt erschaffen. (Martin Luther, II, 1, 60).
Der Marschall hat nach altem Brauch die Kugeln //
Im Helm gesammelt . . . . (Ebenda, IV, 1, 131).
. . . . . bist du von Himmelschören //
Zu uns herabgesendet? . . . . (Attila, IV, 3, 190).
. . . . . mir ist der Reiz der Minne //
Entfloh'n! . . . . (Wanda, II, 1, 212).
. . . . . Gekommen //
Ist er . . . . (Ebenda, III, 2, 223).

F. Der Genitiv (und das Attribut überhaupt) wird vom zugehörigen Kasus getrennt.

. . . . . vom geweihten Orden //
Der Schwestern . . . . (T. a. C., VI, 1, 319).
. . . . . Euch das Kästchen //
Mit Schriften auszuliefern . . . . (Kreuzesbr., I, 1, 50).
. . . . . Ist ein Stück //
Von meiner alten Leier . . . . (Brautnacht, II, 1, 73).
Denn wie aus Kontrapunkten //
Der Musika . . . . (M. Luther, II, 1, 65).
. . . . . Die Totenglocken klangen //
Des Jünglings . . . . (Kunigunde, V, 2, 173).
. . . . . das Gefieder //
Des Todes schwebt . . . . (Mutter d. Makk., III, 1, 93).
. . . . . in den Orden //
Des Herrn . . . . (24. Februar, Prolog).

G. Es wird ein Frage- oder Relativsatz durchschnitten.

. . . . . Wie viel //
Hat er noch Munition? . . . . (T. a. C., I, 1, 39).

. . . . . warum //
Nicht diese Marterkrone mir gewinnen? (Kreuzesbrüder, II, 1, 71).

. . . . . vor denen selbst //
Der noch nicht ganz verworfne Sünder schaudert. (Kreuzesbrüder, I, 1, 72).

. . . . . Jeder, der, //
Sei's auch im Rausch — auf Herzog Konrad lästert (Brautnacht, II, 1, 90).

Hier ist ein Satz zwischen das Relativ und den abgetrennten Satz geschoben; so erscheint das Enjambement gemildert.

. . . . . Wer //
Wagt das zu sagen? . . . . . (Mutter d. Makkab., II, 2, 81).

H. Eine Konjunktion wird vom zugehörigen Satze getrennt.

. . . . . Zwar //
Er kommt nicht oft zur Kirche . . . (T. a. C. I, 1, 29).

. . . . . als //
Im Kästchen, statt der heil'gen Ordensregel,
Die wir ihm weggemaust, ganz andre Sachen
Gewesen sind . . . (Kreuzesbrüder, IV, 1, 182).

. . . . . als //
Du mich so treu gepflegt! . . . . (Attila, III, 2, 127).

. . . . . Da //
Besprachen sie sich still . . . . (Kunigunde, V, 3, 173).

. . . . . und wenn //
Ich's ihm verweise . . . . (24. Februar, 3, S. 46).

J. Die bewegliche Präposition wird vom Verbum getrennt.

. . . . . Was heut' mich zu Euch her //
Geführt, ist Seiner Majestät Befehl. (Kreuzesbrüder, II, 2, 99).

. . . . . und da hinein //
Soll jeder kriechen . . . . (Martin Luther, II, 1, 59).

. . . . . die Flügel zieh'n es //
Herauf . . . . (Ebenda, III, 1, 99).

. . . . . bet' ich //
Drum jetzt was anders an . . . . (Attila, III, 1, 104).

. . . . . Des Kaisers Scharen zieh'n //
Mit Siegespalmen an! . . . . (Kunigunde, III, 2, 83).

. . . . . Heran //
Zog nun des Syrers zweiter Heeresbann (Mutter der Makk. III, 1, 97).

K. Das Adjektiv wird vom zugehörigen Substantiv oder von einem zweiten Adjektiv getrennt.

. . . . . ein Bild des stillen, //
Auf seinen Zweck beschränkten Daseins . . . . (Templer auf Cypern, II, 2, 100).

. . . . . der bessern //
Natur getreu . . . . (Ebenda, III, 1, 126).

. . . . . des gebroch'nen //
Und doch nicht abgekühlten, glüh'nden Herzens (Ebenda, IV, 1, 165).

. . . . . eines engelreinen //
Und für Welt nur allzuzarten Herzens (Die Kreuzesbrüder, II, 1, 72).

. . . . . als sei die heilige //
Justiz . . . . (Die Kreuzesbrüder, III, 1, 115).

. . . . . Das Sakrament des großen //
Vereinungsfestes . . . . (Brautnacht II, 2, 80).

. . . . . ähnlich meinem bangen //
Erstarren . . . . (24. Februar, 3, S. 54).

. . . . . mit treuem //
Sohnsherzen . . . . (Ebenda, 3, S. 54).

Allein die Sonnenstrahlen glüh'n in bunter //
Rubinen- und Smaragdenpracht . . . . (Mutter der Makk., II, 1, 49).

. . . . . ew'ge Satzung sei's dem treuen //
Geschlecht . . . , (Ebenda, III, 1, 92).

L. Nähere Bestimmungen aller Art werden vom zugehörigen Worte (Verbum, Substantivum usw.) getrennt.

. . . . . welche Nachricht bringst du //
Vom Kaper? . . . . (T. a. C., I, 1, 38).

. . . . . leidet //
An manchen Gichtern . . . . (Ebenda, I, 2, 59).

. . . . . du kleidest dich //
In diese Kutte . . . . (Kreuzesbrüder, VI, 1, 345).

. . . . . hart verschließt er es //
Vor seiner Freunde Flehen . . . (Ebenda, VI, 1, 353).

. . . . . Der am eignen Volke //
So schändlich handelt . . . . (Brautnacht, I, S. 35).

. . . . . ohne dich //
Wär schwerlich einer noch von uns am Leben (Ebenda, II, 1, 63).

. . . . . auf einer Bahre //
Schleppt Bock und Sau dort einen toten Fuchs (Martin Luther, III, 1, 102).

. . . . . recht als nähm' er Abschied //
Von den metall'nen Riesenbrüdern . . . . (Attila, IV, 1, 162).

. . . . . Nackte Männer //
Mit Keulen, Tigerfellen . . . . (Ebenda, IV, 2, 168).

. . . . . die Falten //
Des Schleiers? . . . . . (Wanda IV, S. 252).

. . . . . rot //
Vom Schwesterblut — . . . . (24. Februar, 1. Szene, S. 10).

Ebenso wird auch das einfache Adverbium vom zugehörigen Zeitwort getrennt.

Die unter A und B genannten Fälle kommen am häufigsten vor.

Es folgen noch einige Proben von seltneren, in den Dramen hin und wieder verstreuten Fällen.

. . . . . Wir trafen so //
Von ungefähr uns hier . . . . (Einschnitt hinter dem Adverb „so"; T. a. C., I, 1, 135).

Und weil er seiner frühern Armut sich //
Nicht schämte . . . . (Das Reflexivpronomen ist abgetrennt; T. a. C., III, 1, 136).

. . . . . Der mit vollen Kräften an //
Der Kette zerrt . . . . (Präposition getrennt vom Substantiv; Kreuzesbrüder, II, 1, 80).

Von dem Verspei'n des heil'gen Kreuzes und //
Noch andern Gründen . . . . (Einschnitt hinter „und", dadurch Abtrennung eines gleichartigen Satzteils; Kreuzesbrüder IV, 1, 177).

. . . . . möcht' ich eine //
Ganz kleine Bitte wagen . . . . (Der unbestimmte Artikel ist abgetrennt; Kreuzesbrüder, IV, 3, 201).

. . . . . nun //
Helf' ihnen Sankt Perlikt! . . . (Einschnitt hinter „nun"; Brautnacht II, 2, 77).

. . . . . weil ihr mir zu //
Erbärmlich seid . . . . (Das Adverbium „zu" ist vom Adjektiv getrennt; Attila, III, 2, 138).

. . . . . Fest //
Mich herzend starb er . . . . (Trennung des Adverbs vom Partizipium; 24. Febr., 3, S. 53).

Derartige Fälle sind so selten, daß sie für die Beurteilung der Art des Werner'schen Enjambements wenig in Frage kommen. Sie sind eben Ausnahmen.

Ein Beispiel für ganz kühne Art des Enjambements findet sich in „Martin Luther", wo auseinandergerissen ist: Stolberg = // Wernigerod' (IV, 1, 126).

Der Dichter zeigt sich in der Handhabung des Enjambements recht gewandt und frei und verwendet dieses Kunstmittel reichlich, aber unter möglichster Vermeidung allzu anstößiger Formen. Nicht selten treffen mehrere Arten bei einem Beispiel zusammen, wie einige der angeführten Proben zeigen. Eine Entwicklung des Enjambements zu größerer Freiheit in den späteren Dramen kann nicht festgestellt werden. Eher ist zu sagen, daß, abgesehen vom „24. Februar", die Freiheit Werners zurückgeht. So sind in „Kunigunde" namentlich die härteren Fälle des Enjambements selten. Sogleich im ersten Drama ist das Enjambement recht kühn angewandt. Demgegenüber zeigt sich bei Schiller eine Entwicklung zu größerer Freiheit in den späteren Dramen.[42]) Da Werner dazu übergegangen ist, in den letzten Dramen den Reim durchgängig anzuwenden, so ist das ein Grund mit, warum die Verflechtung von Versen durch das Enjambement seltener wird.[43])

18. Brechung des Rhythmus.

Es ist festzustellen, inwiefern durch das Enjambement der Rhythmus gebrochen wird. Zarncke sagt von Lessing, „daß dieser im „Nathan" das Enjambement so handhabe, daß er den Rhythmus zu brechen sich bemühe. Das geschieht, indem er mit Vorliebe eine Hebung, sei es zu Anfang, sei es zu Ende

[42]) Zuletzt tritt jedoch (z. B. im „Tell") bei Schiller das Enjambement wieder mehr zurück.

[43]) Zwar nicht überall der Anzahl nach, die härteren Fälle aber schwinden mehr und mehr; auch werden meist nur mehr zwei Verse verflochten.

des Verses, loslöst und sie dem vorangehenden oder nachfolgenden Verse zuteilt." Bei Schiller ist in den ersten Veröffentlichungen des I. Aktes von „Don Carlos" in der „Thalia" (1785) der Einfluß Lessings in dieser Hinsicht noch nicht groß. Hier zeigt sich noch „schüchterne Korrektheit". Kühnes Einrenken des folgenden Verses in den voraufgegangenen, der Widerstreit von Sinn und Rhythmus, ist noch wenig vorhanden. „Wo er schüchtern auftritt, sucht er schnell wieder ins ebene Geleise zu kommen." In den späteren Umarbeitungen ist der Dichter kühner geworden, hat aber die Neigung nicht verloren, „in den einfachen Vers zurückzulenken." „Die Freiheit Schillers steigert sich weiterhin in seinen Werken, schließlich entfernt er sich aber wieder von Lessing, und die rhythmische Selbständigkeit des einzelnen Verses tritt bei ihm mehr in den Vordergrund. Das zeigt sich besonders im ‚Tell'."[44])

Werner wendet auch alle Arten an, die Schiller liebt. Hier und da lehnt er sich aber etwas enger an die Lessing'schen Formen an, als Schiller. Im folgenden werden bei den einzelnen Dramen aus je zwei oder drei Teilen Fälle angegeben. Bei den Dramen, in denen der Fünffüßler selten ist, werden die Teile entsprechend dem Auftreten des fünffüßigen Jambus kleiner ausgewählt.

A. Es wird eine Hebung oder ein Versfuß abgetrennt und mit dem folgenden Verse verbunden.

Die Templer auf Cypern.

II, 2.: . . . . . sóll //
Mein armes, frommes Kräutervolk verderben? (74)
. . . . . : blóß //
Damit mein alter Esel es beweide (76).

[44]) Inhaltlich nach Zarncke.

IV, 2.: . . . . . Gehórsam *II*
Dem väterlichen Rate stets zu folgen (194).
. . . . . wó *II*
Der Mensch, von mächtiger Natur bezwungen (198).
. . . . . Der Hérr *II*
Erleuchte dich mit seiner heil'gen Wahrheit (201).
VI, 1.: . . . . . wénn *II*
Ihr froh euch aufschließt, ihren Glanz zu fassen (315).
. . . . . Ich müßte *II*
Mein Leben retten, seines zu verderben (324).

Die Kreuzesbrüder.

II, 1. u. 2.: . . . . . warúm *II*
Nicht diese Marterkrone mir gewinnen? (71).
. . . . . blútig, *II*
Wie sein Verfahren, wird sein Urteil sein (81).
. . . . . dáß man *II*
Ihm nicht mehr traut, wenn er auch Gutes will (81).
. . . . . Dórt *II*
Erwart' ich ihn mit diesem Dolch der Rache (86).
. . . . . Bis jétzt *II*
Hat noch die Folter dich und mich verschont (92).
. . . . . Álles *II*
Gesteh' ich dann, was man von mir verlangt (93).
. . . . . Ihr wißt *II*
Vielleicht nicht alle Greuel dieser Rotte (95).
. . . . . willst *II*
Mir mein Geheimnis aus dem Busen locken (103).
IV, 2. u. 3.: . . . . . verháfte *II*
Ich euch im Namen Seiner Majestät (204).
. . . . . Schwér *II*
Soll den es treffen, der's euch vorenthielt (207).
VI, 1.: . . . . . Dás *II*
Ist meines Lebens Bild, der Quell der Tränen (347).
. . . . . denn ích *II*
Bedarf hienieden keiner Gnade mehr (358).

Die Brautnacht.

II, 1.: . . . . . Fórt *II*
Mitsamt dem Peter war er wie ein Blitz (61).
. . . . . Die Baúern, *II*
Wo gestern wir genächtigt, sagten selbst (61/62).
. . . . . Núr *II*
Ein kleines Weilchen, um uns zu verschnaufen (67).
. . . . . Auch úns *II*
Wird er ernähren in der fremden Heimat (68).
. . . . . nicht híer, *II*
Und nicht am Busen des Unendlichen (69).
. . . . . úns *II*
So manche sittig frohe Stunde schenkte (69).
. . . . . ich will *II*
Dir dein Geheimnis listig nicht entlocken (70).

III, 1. u. 2.: . . . . . Mit Heúlen *II*
Entfliehn sie, wie von Gottes Schwert verscheucht! (150).
. . . . . schon jágen *II*
Die polnischen Schwadronen jauchzend heim (151).
. . . . . légt *II*
Die Axt so lang nur hin, sie läuft nicht fort (164).

Martin Luther.

II, 1.: . . . . . Já, *II*
Der Staub, er möcht' ein Strahl sein — kann er's aber? (46).
. . . . . hier wóhnt doch *II*
Der Bruder Martin aus dem Dorfe Möra? (47).
. . . . . Nún, *II*
Du wirst dich unsers Dörfleins doch nicht schämen? (47).
. . . . . ríß sich *II*
Die Brill' herab von seiner roten Nasen (56).

. . . . . das Vólk *II*
Will stets geführt sein, nie es selbst angreifen (63).
. . . . . Ich sóllte *II*
Nur lesen, schreiben lernen, das verdroß mich (67).

III, 1.: . . . . . ich hált' mich, *II*
Wie an mein Schwert, so an den alten Glauben (87).
. . . . . Márschall, *II*
Ist alles schon zum Reichstag vorbereitet? (93)
. . . . . ích *II*
Noch nicht vom Kammerherrn zum lust'gen Rat (99).
. . . . . Die Kétte *II*
Des Glaubens, nun, sie bricht wohl nicht entzwei (106).

V, 3: . . . . . Kínder, *II*
So'n Bild ist besser wohl als mancher Mensch (169).
. . . . . Pfuí *II*
Den Buben, die der Welt nicht Freude gönnen (169).
. . . . . Nímmer *II*
Hab' ich so rein und klar ihn noch gesehn (183).

Attila.

II, 1. u. 2.: . . . . . dás *II*
Mir der Senat des Kaisers vorenthalten (54).
. . . . . sónsten *II*
Hab' ich an ihm kein Zeichen abgemerkt (59).
. . . . . Schérz *II*
Vertreibt die Zeit, wenn man nichts Bessers tun kann (67).
. . . . . Ihr Kínder, *II*
Geht nur zu Hause, es wird alles gut (85).

III, 2.: . . . . . Die Freúde, *II*
Dich unvermutet hier zu sehn, ergriff mich (124).
. . . . . Vielleícht *II*
Siehst du in mir den Erbfeind deines Hauses (133).

. . . . . Wir wóllen //
Uns menschlich freu'n, wie drei vereinte Menschen (134).

. . . . . So tréte //
Ein and'rer für mich ein, Aetius (138).

V, 2.: . . . . . Du sóllst //
Ihn sehn, den alten Bund mit ihm erneuen (224).

. . . . . Hier //
Wohnt mein Geschick, das nicht des Sturmes Spiel (230/31).

. . . . . Die Spítze //
Ist nur entzwei, die Schneide nicht, ich führ's (233).

. . . . . Warúm denn //
Nur ewig der verbot'ne süße Name? (234).

Wanda.

II, 1.: . . . . . er findet //
Mich und mein Heldenvolk in blut'ger Schlacht (214).

III. Akt: . . . . . Gekómmen //
Ist er, den du im Böhmerland geschaut? (223).

Kunigunde.

. . . . . Ében //
Kommt Ihr, Frau Kaiserin, mir recht.
(Abtrennung von einem Fünffüßler; der zweite Vers ist ein Vierfüßler; S. 72.)

. . . . . Von Hérzen //
Hat sie vergeben Euch die ird'schen Schmerzen (173).

Der 24. Februar.

1. u. 2. Szene: . . . . . Múß //
Doch zusehn, ganz gewiß ist es mein Mann (10).

. . . . . Und úm //
Den Fluch, den nichts entsühnt, dir zu erringen (20).

. . . . . Und klár //
Glomms auf, wie Gluten, die mich wollten packen (24).

Die Mutter der Makkabäer.

II, 1.: . . . . . Seí *II*
Ein Knecht des Herrn, dann lebst und stirbst du frei (45).
. . . . . So stárb, *II*
Vom Tier zerquetscht, der Knecht, der Ruhm erwarb! (47).
III, 2.: . . . . . Die wélken *II*
Antworten muß man dir vom Munde melken (105).

Die Fälle sind in diesem Drama nicht zahlreich.

B. Häufiger als eine werden mehrere Hebungen abgetrennt.

Die Templer auf Cypern.

II, 2.: . . . . . Der tóte Frémdling *II*
Hat sich in's rege Leben hier verirrt (75).
. . . . . díe er fréventlích *II*
Durch seiner Bürger blut'gen Schweiß erbeutet (79).
. . . . . Das álso wár der Grúnd *II*
Der heutigen Versammlung des Kapitels? (80).
. . . . . wás für Ópfer *II*
Ich unserm heil'gen Endzweck freudig darbot (83).
. . . . . Wárum schützte *I*
Mich Heinrich's Arm, daß ich's erleben mußte? (84).
. . . . . dóch den Édelmánn, *II*
Den Kronvasallen kann er ihr nicht opfern (85).
. . . . . dánn vielleícht *II*
Werd' er sich huldreich uns'rer Not erbarmen (85).
. . . . . Der Hímmel sóll *II*
Statt ihrer tätig sein, sie wollen zusehn (86).
. . . . . mág das ándre *II*
Dann auch, wenn's Gottes Will', zusammenstürzen! (86)

Diese Art der Abtrennung m e h r e r e r Hebungen findet sich in den andern Teilen des Dramas, die auf die Abtrennung e i n e r Hebung oder e i n e s Versfußes hin untersucht wurden, ungefähr in gleicher Zahl und Ausdehnung, ebenso in den übrigen Teilen des Dramas. Das Gleiche gilt von den „K r e u z e s b r ü d e r n".

D i e B r a u t n a c h t.

II, 1. u. 2.: . . . . . es múß vom Teúfel dóch //
Besessen sein, schon bei lebend'gem Leibe (61).
. . . . . wó mit Líst //
Der Mörder nur des Unbewehrten harret (64).
. . . . . so mánchem wéhn //
Sie Lebensatem wohl zu großem Werk (67).
. . . . . Agáphiá //
Erfährt vom Hettmann doch der Preußen Anmarsch (79).
. . . . . Du stéllst mich íhr //
Als einen Bauern vor aus Inowrazlaw (79).

M a r t i n L u t h e r.

II, 1.: . . . . . Der Dóktor hát //
Den einundzwanzigsten schon fertig (46).
. . . . . dóch die Hárfe //
Hängt in der Luft, das ist ja nicht natürlich (47).
. . . . . am Énde wírd er //
Zu Tag uns fördern, eh' wir uns versehn (53).
. . . . . Ein féster Árm, Gesúndheit //
Und Gottes Segen, seht, das ist der Berggeist (55).
. . . . . dóch der álte Kóbold //
Läßt einmal sich sein Deputat nicht nehmen (55).
. . . . . Der Pfárrer, dér //
Bekam 'nen Brief, darinnen stand geschrieben (56).
. . . . . Ein Chrístenmensch //
Sitzt unten gern doch auch im warmen Hüttchen (58).

III, 1.: . . . . . Die deútschen Námen //
Und Titel zu behalten wird mir schwer (95).

. . . . . Hát er wírklich dénn //
Den Ablaß angegriffen und die Messe? (96).
. . . . . Jéne beíden háben's //
Bequem: geschaffen sein, das ist bequem (99).
. . . . . des Hérrgotts Kámmerhérr, //
Sankt Peter, zog mich schon zum Himmelstor (99).
. . . . . auf eíner Báhre //
Schleppt Bock und Sau dort einen toten Fuchs (102).
. . . . . Der tóte Fúchs, Herr Kaíser, //
Der rotgehaarte, war einst dreigekrönt (103).

Attila.

II, 1. u. 2.: . . . . . dóch mein Aúge súchte //
Vergebens dich bei jenen Betenden (51).
. . . . . déssen Glück //
Den Erdball umformt sich zum Siegeszeichen (53).
. . . . . Mág sie Únglück béssern //
Und klar sie machen, die Verworrenen (55).
. . . . . vergóssen Blút //
Befruchtet, das verdorbene verzehrt (56).
. . . . . Hást du sélbst nicht //
Mir oft gesagt, das Römerreich sei ewig? (67).
. . . . . zórnig wárf er //
Das Weib, den Knaben über Bord und lenkte (72).
. . . . . aúch die Bűrger, //
Sie standen treu uns bei, wir kämpften tüchtig (80).
. . . . . Ein schwélgerischer Háufe //
Betitelter, verdorb'ner Müßiggänger (89).

V, 2.: . . . . . so schwúr ich jámmernd //
Der ew'gen Keuschheit und Entsagung Schwur (221).
. . . . . er wírd um Mítternácht //
Vermählt mit — doch Gott schlägt und Gott kann heilen (226).

Wanda.

I. Akt: . . . . . Du Féldherr, seí bedácht, //
Daß, was beschlossen, bald vollbracht.

(Abtrennung von einem Fünffüßler, der zweite Vers ist ein Vierfüßler; S. 193.)

. . . . . Rüdigér //
Entbiet' ihr liebelustig Hand und Herz (202).

II, 1.: . . . . . Júngfrau Kőnigín, //
Nimm hin der ewigen Entsagung Schleier (209).

III. Akt: . . . . . Früh gáb mir mein Getreúer //
Den letzten Kuß und starb — um Mitternacht (225).
. . . . . Mit wíldem Hóhngelách //
Stürzt' ich um Mitternacht zur Menschenschlacht! (231).

Kunigunde.

. . . . . Wie wónnetrúnken //
Stand Kunigunde, glänzend, wunderbar. (172).

Dies ist das einzige Beispiel aus den Fünffüßlern.

Der 24. Februar.

3. Szene: . . . . . Zwar úngern trénnte //
Er sich vom Vaterland, doch rief die Pflicht (50).
. . . . . Doch wárs, als ób das Schrécken //
Der Hölle zwischen sie und mich sich drang (61),
. . . . . ér allein //
Er sollt', ein Schwelger, sich des Lebens freu'n? (76).

Die Mutter der Makkabäer.

I. Akt: . . . . . Wär' in állen Ländern //
Auch jedermann im Syrer-Sklavensold, (16).

III, 2.: . . . . . Hát der Hérr denn Lúst //
An Rosseskraft und trotz'ger Männerbrust? (97),
. . . . . ín die Flúcht //
Schlugen wir männlich auch des Serons Scharen (98).

C. Die beiden vorgenannten Arten der Abtrennung verwendet Werner mehr als jene, wo der eine

Versmit einer oder mehreren Hebungen in den folgenden hineinragt (nach Zarncke sog. „Nachklappenlassen").

Templer auf Cypern.

II, 2.: Sie hängt so krank den Kopf, als wäre sie *//*
In Mútterwéhen . . . . (73),
Ein altes Übel muß mit Schnelligkeit *//*
Vernichtet wérden . . . . . (75).
O ja, die Teufelsfratze guckt ganz sichtbar *//*
Zur Kútt' heraús . . . . . (80).
Und falte dem das künstliche Gewebe *//*
Der Árglis aúseinánder . . . . . (89).
Ja, Freund, ich will mein schrecklich Los dir ganz *//*
Enthűllen . . . . . (97).

VI, 1.:
Von Agnes' Schwelle eil' ich durch die Straßen *//*
Mit Húmbert, únserm Knáppen. . . . . (319),
So sehr auch Nogaret, der feile Kanzler, *//*
Zu dréhn es weíß . . . . . (321)
Nach vierzehn Tagen schleicht er in die Wohnung *//*
Agnésens . . . . . (323).
Der Meister will zu meinem Trost Dich mit *//*
Nach Fránkreich néhmen . . . . . (328).

Martin Luther.

II, 1.:
Heut' hab' ich nichts getan, muß mich mal wieder *//*
Zusámmenráffen! . . . . . (49).
Seid Ihr, ihr guten Eltern, so weit her *//*
Gekómmen? . . . . . (54)
Wenn er so lügt, könnt' ich's als Doktor wohl *//*
Gutheißen? . . . . . (59).
Schnell wächst der Baum, und weit verbreitet sind *//*
Die Aéste, áber schwách, ... (66).

V, 2.: Ich sah den Satan, wie er Flammen spie *//*
Auf Wittenbérg . . . . . (163).

Die Mutter der Makkabäer.

I. Akt: Hier überm Hause grade steh'n er blieb, //
Der Tráuerzúg, ... (28).

III, 2.:
Auf, fürs Gesetz, für Weib und Kind versucht //
Den Kámpf! rief ích. . . . . (98).

Im Anschluß hieran mögen noch einige Beispiele aus den andern Dramen folgen:
Du willst auch noch des Heil'gen morsche Hülle //
Zum Ríchtplatz schléppen . . . . . (Kreuzesbr. I, 1, 27).
Ist's nicht genug, daß du vergang'ne Nacht //
Mich só geföltert? . . . . . (Brautnacht, II, 2, 135).
Der Jüngling Ulfo, weil er eine Jungfrau //
Verführte! . . . . (Attila, I, 1, 45),
Was mich betrifft, mir ist der Reiz der Minne //
Entflóhn! . . . . . (Wanda, II, 1, 212).
Da fuhr im Donnerschmettern zum Altar //
Der Blítz . . . . . (Kunigunde, V, 3, 172).
Ist in Paris vielleicht auch Kunde worden //
Von únserm Sóhn? . . . . . (24. Februar, 3, S. 55).

D. Die angegebenen Arten der Brechung finden sich vereint, indem einem Verse je ein Abschnitt vorangeht und nachfolgt. Ich greife Beispiele aus zwei Dramen heraus.

Die Kreuzesbrüder.

IV, 1.: . . . . . Hab ích vor dém Geríchte //
Nicht alles treulich, wie Ihr mich's gelehrt, //
Gebeíchtet? . . . . . (177),

IV, 3.: . . . . . wénn wir beíde, //
Mein Bruder, der Legat, und ich, Promotor //
Des heíl'gen Stúhls, hier sítzen . . . . . (191).
. . . . . Gégenstánd der heút'gen Sítzung //
Ist, wie bekannt, das Endverhör und Urteil //
Der Témpelhérrn . . . . . (193).

. . . . . Der Wille //
Des Königs ist, daß dieser ew'ge Rechtsstreit //
Zu Énde kómme . . . . . (214).

. . . . . Auf sein Geheiß //
Erschein' ich hier, euch diese Dokumente //
Zu überweísen . . . . . (220).

Attila.

III, 2.: . . . . . War das //
Nicht nach der Schlacht, in der du deinen Bruder, //
Den Bléda, tötetest? . . . . . (127).

IV, 2.: . . . . . Unférn der Pyramíde //
Des Cestius schwärmt es, wie ein aufgejagtes //
Horníssenvólk . . . . . (169).

E. Auch wiederholtes Einschneiden der Verse kommt oft vor.

Templer auf Cypern.

Drauf neigt er sich und sprach — nun ja, wahrhaftig, //
Er sprach Euch ganz gescheit — ich selber hätte //
Nicht besser sprechen können — ja, da sprach er //
Von Tatenfeuer — und daß nun die Zeit //
Gekommen sei — und daß wir nun die Fehde //
Beginnen sollten — meine teuren Brüder! (II, 3, S. 113).

Kreuzesbrüder.

I. Akt, 1.:
Wird nicht gewährt! Wo tausend fallen müssen, //
Gilt einer nichts — Wer hieß den Toren Wahrheit //
Auf Dächern predigen! Gebt das Übrige (17),
Du sprichst als Priester, nicht, wie Du gelobtest, //
Als Mensch zum Menschen. Sag', wenn nun einmal //
Die Herzen wir enthüllen, ist das Schreckbild (S. 34).

IV, 1.: . . . . . Wie durch den Esel //
Des Bileam! Im übrigen erwartet //

Vom Erzbischof nichts Gutes! . . . . . (179).
. . . . . Ja, ich hab's erwogen, //
Was not mir tut! Daß ich zu eurer Rotte //
Entwürdigt bin, daß ich der Ritterehre //
Entsagt. . . . . (184).

Die Brautnacht.

II, 2.:
Die tollen Heiden, schändlich haben sie //
Doch dort gewütet! Brüderchen, im Grunde //
Ist's doch nicht recht, daß wir den Preußen helfen (79).
Die wilden Preußen sind — sie haben schrecklich //
Bei uns gehaust — ein fast unzählbar Heer //
Brach bei uns ein — kein Stein blieb auf dem andern (91),
Als unser Heer vor Akkon lag, da waren //
Schon viele Tausend hingerafft. Des barmten //
Die guten Handelsleute sich; sie bauten //
Aus eig'nen Mitteln lange Bretterhäuser (117).

Die Mutter der Makkabäer.

I. Akt: Das Allerheiligste von Heidenwaffen //
Entheiligt ist, von Tyrannei besiegt //
Der Väter Erbe! Dann zusammenraffen //
Muß sich nicht der nur, der den Feind bekriegt, //
Der Mann allein; . . . . . (15).
Das weiß auf's Haar //
Ich; alt war hundertsechsundvierzig Jahr //
Er, als zu'n Vätern er versammelt war, (17).

II, 1.: (Aus den Sechsfüßlern.)
. . . . . O tausendfach getrenntes, //
Getäuschtes Menschenherz! Wie toll und
rasend rennt es //
Von Kindheit an nach Liebe, und immer
hascht es Schein. (43).

F. Infolge der Brechung bilden sowohl bei einigen der schon genannten Beispiele, als auch sonst noch in manchen Fällen Versschluß und Versanfang ein neues Ganzes, z. B.:

. . . . . einen Pilger trägt er //
Auf seiner Schulter! — . . . . . (Brautnacht III, 1, 150),
. . . Hat nicht, was ich geschrieben, //
Der Papst verbrannt? . . . (Martin Luther, II, 1, 70),
. . . . . Und ich — ich kann //
Sein Angesicht nicht sehn, ... (Attila, IV, 2, 171)
. . . . . das eiserne Gelübde //
Geschlossen ist es! . . . (Wanda, II, 1, 209).
. . . . . Welch Getöse //
Der Föhn heut' wieder treibt! . . . . (24. Febr., S. 99).
. . . . . Es bricht mir kalter Schweiß //
Aus allen Adern . . . . . (Mutter d. M., IV, 2, 146),

Eine Art Brechung (oder Störung) des Rhythmus ist auch dann vorhanden, wenn innerhalb des Verses sich solche Sprechpausen finden, die etwa durch Ausrufe, abgebrochene Sätze und dergl. hervorgerufen werden.

Es erscheint zweifelhaft, ob derartige Fälle stets als eigentliche Cäsuren zu nehmen sind (vergl. Nr. 20: Cäsur). Solche Sprechpausen kommen besonders oft in der „Brautnacht" vor.

II, 1.:
Pst! Heinrich! Wolfgram! — Seid ihr da? — Wo steckt ihr? . . . . . (S. 59).
Wenn so ein Ries' mich anglotzt — straf mich Gott! //
Mit seinem großen blauen Aug' — die Keule //
Geschultert — hinten's Bärenfell — beim Henker! (61),
Hier ist ja Polenland — das Plazki — Plozko — //
Der Henker sprech es recht! . . . . (61),

I I, 2.: Samo schlägt zu — 's geht drüber und darunter, //
Die Preußen dringen ein — die Unsern — nun //
Helf ihnen Sankt Perlikt! — Doch oben drauf //
Sind wir — . . . . . (77),
Auch selbst das arme Polen — Gott erbarm's! //
's ist doch das Vaterland! Wir sollten — . . . . (79).

I I I, 1.: In abgerissenen Ausdrücken und Ausrufen spricht der Wächter, der den Kampf beobachtet und Agaphia die Mitteilungen macht:
O weh! — sie sinkt — die Kreuzesfahne! — mit ihr //
Der Ritter, der sie führte — weh! — die Heiden //
Sie töten ihn — sie dringen ein! — Sie stürmen! (148).

I I I, 2.: Als Stephani Malgona entdeckt hat, spricht er in abgebrochenen Worten mit sich selbst:
Sie ist's — beim Himmel! Die Gestalt — die Sprache — //
Der Ausruf: Warmio! 's ist die Prinzessin! — //
Ha! — jetzt wird's klar — Er war es, der Gefangene //
Den in der Nacht zur Insel sie geführt! — //
Die arme Taube eilt ihm nach — zur Brautnacht ! — //
Bis morgen kann sie's nicht verschieben! — Holla! //
Wenn ich sie finge — Samo würde mir //
Es ewig lohnen! — Fragen? — nein — das geht nicht! — //
Lebendig oder — tot! — Die Axt hier — Göttlich! (161).

19. Verteilung des Verses unter mehrere Redende.

Zur Brechung des Rhythmus ist auch die Verteilung des Verses auf mehrere Personen zu rechnen. In dieser Hinsicht entwickelt Werner, ähnlich wie Lessing, Schiller und die Romantiker eine weitgehende, hohe Geschicklichkeit. Verteilung eines Verses auf zwei Personen kommt so häufig vor, daß

von einer besonderen Betrachtung solcher Beispiele abgesehen werden kann. Oft wird bei Werner ein Vers durch die Sprechenden in drei oder vier Teile zerlegt.[45]) Die dadurch erzielte Lebhaftigkeit tritt besonders in „Martin Luther" zutage. Aus diesem Drama sollen darum auch die meisten Beispiele gegeben werden.

Martin Luther.

A. Zerlegung in drei Teile.

Kanzler.
Was will die Jungfrau?
Die junge Nonne.
Darf ich?
Äbtissin.
Frag' dich selbst!
(I, 2, S. 18.)

Kanzler.
Sie ist nicht Nonne?
Katharina.
Nein.
Kanzler.
Kostgängerin?
(I, 2, S. 27.)

Therese.
Wohin?
Katharina.
Zum Himmel!
Therese.
Haben sie den nicht?
(I, 2, S. 29.)

[45]) Ein geschlossener Rhythmus läßt sich aus derartig geteilten Versen nicht mehr heraushören; sie bilden einen fünffüßigen Jamhus nur noch für das Auge des Lesers. Vergl. Zitelmann, S. 82.

Theobald.

Ihr seid wohl gar —

Hans.

Des Luthers Vater.

Theobald.

Was?

(II, 1, S. 48.)

Hans.

Das ist ja klar!

Luther.

Begreift's nicht jeder?

Hans.

Freilich.

(II, 1, S. 60.)

Seite 83 ist ein Vers zunächst in drei Teile zerlegt, dann kommt noch eine Hebung, die aber vom folgenden Vers dem Sinne nach nicht trennbar ist:

Franz.

Ihm nach!

Katharina.

Franz — nimm mich mit dir!

Franz.

Was?

Katharina.

Ich will, *II*

Ich muß ihn sehn.

(II, 2, S. 83.)

Bossu.

Mir schien er —

Karl.

Nun?

Bossu.

Wie der Posaunenengel.

(III, 2, S. 108.)

Kurfürst.

Was war das?

Franz.

War sie's?

Theobald.

Seines Engels Stimme!

(III, 2, S. 113.)

Luther.

Ich bleibe!

Kardinal.

Wollt Ihr widerrufen?

Luther.

Kann ich's?

(IV, 1, S. 119.)

S. 123 sind zwei aufeinander folgende Verse je in drei Teile zerlegt.

Melanchthon.

Um Gotteswillen! —

Spalatinus.

Trinke nicht!

Wildeneck.

's ist Gift!

Mehrere Ritter.

Gift — Meuterei!

Andere.

Ihr lügt!

Beide Parteien.

Zum Schwert gegriffen!

(IV, 1, S. 123.)

Franz.

Leb' wohl!

Katharina.

Wohin?

Franz.

Die Herberg' anzuweisen!

(IV, 2, S. 143.)

Theobald.

Ich bleibe!

Luther.

Nun, so schlaf' denn wohl!

Theobald.

Ich schlafen?

(V, 2, S. 158.)

B. Zerlegung in vier Teile.

Ein dritter (Student).

Ich kann's nicht.

Ein vierter:

Du.

Ein fünfter.

Ich nicht!

Ein sechster.

Ich auch, bei Gott, nicht!

(I, 3, S. 40.)

Luther.

Hast abgeschrieben?

Theobald.

Ja!

Luther.

So lies es!

Theobald.

Meister!

(III, 2, S. 100.)

Luther.

Schläfst schon?

Theobald.

Noch nicht!

Luther.

Ich kann es nicht!

Theobald.

Ich auch nicht.

(V, 2, S. 159.)

Franz von Wildeneck.
Wo ist der Luther?
Luther.
Hier!
Franz.
So nimm!
Theobald.
Ich komme!
(V, 3, S. 176.)

II, 2, S. 81 ist ein Vers unter vier Sprechende verteilt, aber der Versschluß noch nicht da. Es folgt noch eine Hebung und dann Hinübergreifen in den folgenden Vers durch Enjambement:

Therese.
Sie betet —
Franz.
Sie?
Katharina.
Erzähle!
Franz.
Weib!
Therese.
Sie betet *II*
Zu ihm!

Die Mutter der Makkabäer.

A. Zerlegung des Verses in drei Teile.

Machir.
Oheim, es tagt!
Judas Makkabäus.
Ich seh's!
Machir.
Ein Adler! Ha!
(II, 1, S. 44.)

Antiochus.

Wo floh er hin?

Krieger.

Nach Chalcis zu!

Lysias.

Der Dummkopf!

(IV, 2, S. 134.)

Cidli.

Gehst du zum Tode?

Bennoni.

Ja!

Salome.

's ist doch mein Sohn.

(V, Seite 176.)

B. Zerlegung in vier Teile kommt in diesem Drama bei den fünffüßigen Jamben nicht vor. Ein Beispiel sei angeführt, wo ein Sechsfüßler in vier Teile zerlegt wird:

Cidli.

O Mutter!

Salome.

Gott mit uns!

Abir.

Man klopft!

Salome.

Mach auf, mein Sohn!

(I, S. 25.)

Bei Siebenfüßlern etc. ist die Verteilung des Verses unter mehrere Redende natürlich häufig.

Da sich aus den mitgeteilten Fällen eine hinreichende Anschauung dafür gewinnen läßt, daß der Dichter bei dieser Art der Brechung sehr geschickt verfährt, so findet aus den übrigen Dramen hier nur noch das eine oder andere Beispiel dafür Platz, wie Verse in drei oder mehr Teile zerlegt sind.

Die Templer auf Cypern.

Comtur.

Wieviel?

Robert.

Ich hab' sie nicht gezählt.

Comtur.

Gott besser's!

(III, 1, S. 140.)

Die Kreuzesbrüder.

Kardinal.

Mich schaudert!

König.

Nun?

Du Plessis.

Es fiel ein Bild herunter.

(V, 2, S. 330.)

Die Brautnacht.

Samo.

Pregolla!

Pregolla.

Herr!

Samo.

Ich zieh' in Krieg — tritt her!

(I, Seite 48.)

Attila.

Odoaker.

Aetius?!

Aetius.

Der Würger!

Odoaker.

Fahr zur Hölle!

(IV, 3, S. 185.)

V. 3, S. 240/41 sind zwei aufeinander folgende Verse je in vier Teile zerlegt:

Honoria.
Ah!
Leo.
Attila!
Attila.
Wer ruft?
Leo.
Dein treuer Freund.
Attila.
Wer bist du?
Leo.
Wenig!
Attila.
Und dein Name?
Leo.
Staub!

Wanda.

Rüdiger.
So muß er —
Wanda.
Sprich es aus nicht!
Rüdiger.
Sterben!
(IV, Seite 249.)

Kunigunde.

Hier kommen innerhalb der fünffüßigen Jamben nur Zerlegungen in zwei Teile vor. In den anderen Versen ist eine Zerlegung in drei Teile sehr häufig, z. B.:

Lanzknecht.

Wer da?

Knappenvogt.

Deutsch Lanzvolk!

Lanzknecht.

Das Feldgeschrei?

(II, 1, S. 37.)

Irner.

Wo seid Ihr?

Kunigunde.

Hier!

Florestan.

Das Feldgeschrei!

(II, 3, S. 41.)

Der 24. Februar.

Trude.

O wende, Fluch, dich!

Kurt.

Wende, Fluch, dich!

Kunz.

Wende?

(3. Szene, S. 31.)

Kunz.

Und du, — vergibst du?

Kurt.

Ja!

Kunz.

Und Gott, — vergibt er?

Kurt.

Amen!

(3. Szene, S. 78; Zerlegung eines Sechsfüßlers in vier Teile!)

Obwohl Werner oft die Verse in mehrere Teile zerlegt, so ist es bei ihm durchweg doch seltener als bei Schiller, daß er beim Übergang von einer Szene in die andere den Vers teilt. In „Kunigunde" ist derartige Verteilung eines Verses unter zwei Redende im I. und II. Akt recht häufig. Der Grund wird aber darin liegen, daß jeder Akt in sehr viele kleine Szenen zerlegt ist. So enthält der I. Akt dreizehn Szenen. Teilung des Verses findet in diesem Drama statt beim Übergang vom achten zum neunten, vom neunten zum zehnten, vom elften zum zwölften und vom zwölften zum dreizehnten Auftritt. Ebenso kann man annehmen, daß im „24. Februar" beim Übergang von der zweiten zur dritten Szene ein Sechsfüßler in drei Teile zerlegt ist. Es ist aber auch möglich, mit zwei Dreifüßlern zu rechnen, von denen einer zu Anfang der dritten Szene zerlegt ist. Dann würde allerdings die zweite Szene mit einem reimlosen Verse schließen.

Auch in der ersten Ausgabe der „Kreuzesbrüder" kommt die Verteilung des Verses beim Übergang von einer Szene zur anderen öfter vor. Bei den späteren Auflagen sind die Akte in weniger Szenen eingeteilt; damit ist auch die Zergliederung beim Übergang gefallen.

20. Cäsur.

Es fehlt in Bezug auf die deutschen Verseinschnitte an eingehenden, sachlichen Untersuchungen.[46]) Die Ansichten der Metriker über das wirkliche Vorkommen der verschiedenen Einschnitte gehen weit auseinander.[47]). Wenn z. B. Minor den Begriff „Cäsur" genau zu definieren sucht und „logische" und

[46]) Vgl. Koch, Iphigenie, S. 11.

[47]) Man vergl. die betr. Kapitel bei Grotefend, Belling, Kauffmann, Saran u. a.

„rhythmische" Cäsur unterscheidet (S. 215 ff.), so gesteht er dann doch selbst wieder zu: „Die Unterscheidung trifft nicht den Kern der Sache." (S. 218.) Er hält demnach selbst seine unterscheidende Definition für wenig brauchbar, „da in letzter Linie jede Cäsur rhythmisch ist".

Minor behandelt S. 234 ff. die hier in Frage kommende Cäsur des fünffüßigen Jambus (die Hauptpause!). Er steht auf dem Standpunkt Zarnckes, daß von Cäsur nur dort die Rede sein kann, wo „der Vers als Ganzes empfunden wird". „Da fällt es der Cäsur zu, solche Verse zu gliedern und Abwechslung in die Eintönigkeit des gleichen Silbenmaßes zu bringen." Demnach stellen die Cäsuren des deutschen Verses im wesentlichen nichts anderes dar, als Redepausen, und als solche werden sie im folgenden betrachtet. Der Umstand, daß die Cäsur sehr beweglich ist, verleiht dem dramatischen Vers die Möglichkeit weitgehender Mannigfaltigkeit. Da der Vers von fünf Hebungen unter einem Hauptton gesprochen werden kann, bedarf er eigentlich keines Einschnittes.[48]) Daher sind Verse ohne jede Cäsur sehr wohl denkbar.[49]) Zarncke stellt (S. 46) für den Vers Lessings fest, daß er keine Cäsur habe.[50]) „Das Durchkreuzen, das Brechen des Rhythmus und die dadurch erzielte, höchst anregende Abwechslung ist an deren Stelle getreten." Wenn von Schiller auch mit Zarncke (S. 59) anzunehmen ist, daß er die Cäsur nicht „mit bewußter Kunst" gepflegt hat, so muß man bei ihm doch von Cäsuren reden, „da seine Verse oft rhythmisch geschlossen sind."

Schiller selbst vertrat die Ansicht, notwendig sei eine deutliche Cäsur für den fünffüßigen Jambus

[48]) Koch, Iphigenie, S. 12.
[49]) Vgl. Saran, Verslehre 335/36.
[50]) Vgl. Saran, ebenda.

nicht.[51]) Diese Ansicht Schillers zeigt sich in einem Briefe über die „Jungfrau von Orleans" vom Jahre 1801. Dort heißt es: „Der Senarius des alten Trauerspiels ist der Cäsur wegen außerordentlich schwer, aber auch so schön und wohltuend, daß es mir schwer wurde, zu dem lahmen Fünffüßler zurückzukehren."[52])

Hinsichtlich der Anwendung der Cäsur ist bei Werner dasselbe zu sagen, was bezüglich dieser von den Jamben Schillers gilt. Die Abwechslung, die unser Dichter durch das Brechen und Kreuzen des Rhythmus erzielt, tritt vielfach an die Stelle der Cäsur, wie auch bei Kleist und den Romantikern. Zwar ist die Zahl der selbständigen Verse, die bei Werner für die Cäsur in Betracht kommen, nicht klein. Im Gegensatz zu Lessing ist der Ton oft pathetischer und deklamatorischer, daher steht öfter auch eine Reihe selbständiger Verse hintereinander. Dennoch hat Werner sicher nicht „mit bewußter Kunst" die Cäsur gepflegt. Zwischen Versen, die deutlich durch eine Hauptpause oder durch mehrere Einschnitte geteilt sind, finden sich viele, in die eine Cäsur gar nicht oder doch nur sehr schwer und sehr gezwungen eingefügt werden kann.

Z. B. in dem Verse:

Die Schwerter rosten, / doch die Scheiden blinken,

ist deutliche Cäsur vorhanden. Dagegen muß der hierauf unmittelbar folgende selbständige Fünffüßler:

Des Türken stolzer Mond verhöhnt das Kreuz,

(Templer auf Cypern, I, 1, 37)

als cäsurlos gelten. „Denn es ist töricht, die Cäsur mit Tifteln und Grübeln erzwingen zu wollen, wo sie sich für das Ohr nicht von selber einstellt".[53])

[51]) Zitelmann findet „gerade bei Schiller öfter Verse", die einen „Mangel der rhythmisch notwendigen Pause" zeigen. Siehe S. 32 ff.

[52]) Vgl. Goethe, Jahrbuch VI, S. 228 und Goedeke Grundriß S. 986.

[53]) S. Minor, S. 237.

Wir können die Verse, die selbständig sind, in drei Gruppen scheiden:

Verse ohne deutliche Pause,
Verse mit einem Einschnitt,
Verse mit mehreren Einschnitten.[54])

Werner weiß alle Arten der Verse geschickt der Situation entsprechend und oft in kunstvoller Abwechslung auftreten zu lassen.[55])

Wenn die Erzählung ruhig hinfließt, wenn feierliche Reden gehalten werden oder der Ernst der Verhältnisse zum lebendigen Ausdruck gebracht werden soll, dann verwendet der Dichter mehrere Verse hintereinander ohne Cäsur oder macht von der Cäsur doch nur sparsam Gebrauch. So ist es in den verschiedenen längeren Ansprachen Molays im V. Akt der

Templer auf Cypern.

V, 3, 274 z. B. spricht Molay zu den Akolythen:
Im Namen Gottes denn und uns'rer Frauen,
Im Namen Sankt Johanns, des heil'gen Vaters,
Wie auch im Namen aller Tempelbrüder,
Nehm' ich euch auf zu allen Ordenswerken,
Die vom Beginn bis an das End' geschehen,
Euch, eure Väter, Mütter und Geschlechter,
Und alle, denen ihr es gönnen möget;

[54]) Wenn auch bei solchen Versen die Pausen in vielen Fällen gleichwertig sind, meistens erscheint doch eine als die etwas stärkere. Die Feststellung aber, welche Pause man unter mehreren als Hauptpause anzusehen hat, ist durchweg sehr vom persönlichen Empfinden abhängig.

[55]) In den folgenden Beispielen habe ich die Cäsuren nicht eigens bezeichnet. Die Verse sind so ausgewählt, daß die Redepausen ohne weiteres für Auge und Ohr deutlich erkennbar sind. Die Verse ohne deutliche Cäsuren heben sich klar ab von jenen mit einer oder mit mehreren Redepausen.

Desgleichen nehmt auch ihr uns christlich auf
In allen guten Werken und Gebahren,
So ihr verrichtet habt und üben werdet.
Wir aber sichern Brot und Wasser euch,
Auch unsers strengen Ordens arme Kleidung,
Ingleichen Arbeit, Müh' und Not die Fülle.
Und somit weih' ich, Franz von Poitou, euch,
Und Adalbert von Anjou, euch, zu Templern,
Und decke euch mit unserm weißen Mantel,
Und heft' euch an die Brust des Heilands Kreuz,
Und gürt' euch viermal mit dem heil'gen Gürtel,
Und gebe freundlich euch den Bruderkuß,
Daß ihr den Brüdern dort ihn wiedergebt.

Viele Beispiele für die Verwendung von Versen genannter Art bieten u. a. „Martin Luther", namentlich im I. u. IV. Akt, ferner „Wanda", I. Akt.

Wenn dagegen Aufregung, Verlegenheit, nachdenkliche Stimmung dargestellt werden sollen, dann sind auch mehr Pausen erforderlich, und darum wird sowohl vom Enjambement als auch von Einschnitten mehr Gebrauch gemacht.[56])

Beispiele aus „Die Brautnacht".

Seite 83: Malgona ist verlegen, weil sie gestanden hat, daß sie sich geprüft, ob sie Warmio mehr liebe oder Christus. Sie sucht sich zu entschuldigen. In ihren Worten stockt sie oft:

. . . Seid nicht böse, guter Vater,
Und du nicht stolz, mein Warmio! — Ich fühl's,
Das, was ich eben sprach — es war nicht Lüge!
Dich! — Heiland! o, vergib der Sünderin! —

[56]) Vgl. hierzu No. 18 dieser Abh. S. 132 f.

Dich lieb ich glüh'nder noch als ihn!
Doch gält' es Christi heilig Werk — den Tod
Für seines Glaubens Ehre — Warmio! —
Ich — Gott! — ja, freudig schmückt ich dich zum Opfer!

Seite 85: Im höchsten Zorn schildert der Hettmann den Einfall der Preußen. Die Rede ist heftig und daher wird die Ruhe der Verse gestört:

. . . . . , 's Heidenvolk —
O, daß Beelzebub es zwicken möge! —
's ist eingefallen in Cujavien
Mit einer Heersmacht, wie noch nie zuvor!
Gesengt, gebrannt, gespießt, erwürgt, erschlagen
Kind, Mann und Maus, — das Land ist wie barbiert!
Kein Kloster, keine Burg, kein Dorf, kein Flecken
Verschont, — geplündert Klöster, — die Altäre
Geschleift, aus Altarkelchen Met gesoffen,
In Mist getreten das Hochheilige,
Jungfrau'n geschändet, — Nonnen kalt gemacht
u. s. w.

Die folgenden Beispiele aus den einzelnen Dramen veranschaulichen uns die Kunst Werners, Verse der verschiedensten Art geschickt miteinander abwechseln zu lassen.

Templer auf Cypern.

IV, 2, 210/11. Molay spricht zu Adalbert:
Die Ruhe suchst du hier? Du machst mich lächeln!
Schau um dich! Sieh, von Osten, West und Süden
Sind Pfeile auf des Ordens Herz gewandt.
Nicht nur der Sarazene wetzt den Säbel
Um ihn in unserm, eurem Blut zu färben;
Selbst die Gewaltigen der Christenheit
Sind wider uns im falschen Wahn betört!
Der Sturm tobt gegen uns von allen Seiten,

Und um des Ordens Feste türmen sich
Der Feinde Scharen, gleich empörten Wellen.
Hält Gottes Hand uns nicht, so sinken wir.

Die Kreuzesbrüder.

II, 2, 105. Molay spricht zum Troubadour:

Ja, ja, ich bin es selbst — du schweigst — du weinst!
Mein Freund, mein Anjou, weinst du? Ja auch ich
Hab' einmal weinen können; doch, Gott Lob!
Nun wein' ich nicht mehr. Nur das eine nagt
Mein Herz noch — Glaubst du wohl, daß Heribert,
Daß der dort oben, welcher, wie sie sagen, ..
Die Wage halten und vergelten soll —
Daß er die Unbill mir verzeihen wird?

V, 1, 273/74. Robert (im Tal):

Ha, seht ihr? Eure Kunst ist Gaukelei!
Berauschet habt ihr mich, nicht überzeugt;
Ich dank' euch, daß durch euren letzten Trank
Ihr das mir wiedergabt, was ihr mir nahmet.
Ihr kennt mich, sagt ihr — Wohl, auch ich kenn euch!
Mein Leitstern ist die prüfende Vernunft;
Was eurer ist — ich weiß es nicht — doch macht er
Zum Guten euch nicht mächtig: o, so ist er
Ein Irrlicht nur, so schön er glänzen mag!
Wir gehn verschied'ne Wege; drum entlaßt mich!

Martin Luther.

II, 1, 60. Luther:

Recht, Vater! — seht, das sag' ich alles auch!
Ein jeder soll sich frei bewegen können.
Kommt's kunterbunt heraus, hat doch der Herrgott
Die Blümelein und Wolken bunt erschaffen;
Frei duften, zieh'n sie, brauchen keinen Führer.

So soll mit eignen Augen jeder seh'n,
Die eignen Hände soll ein jeder rühren,
Sein Stückchen Arbeit soll ein jeder tun,
Doch nicht stolzieren, — faule Knechte sind wir! —
Auch glauben nicht an eigne gute Werke.
Es gibt nur ein gut' Werk, des Herrgotts Uhrwerk,
In dem wir alle nur die Räder sind,
Dreht jeder gleich sich um die eigne Axe.

II, 2. 81. Franz zu Katharina:
. . . . . Gereut' dich's nun,
Daß du auf ihn geflucht? Es ist zu spät!
Er geht — zum Tode — nach der Reichsstadt Worms.
Der Kaiser hat ihn hin entbieten lassen;
Dort soll er seine Lehre widerrufen
Er — eher ging die Sonne rückwärts! — Er,
Er widerruft nicht — und der Scheiterhaufen
Verzehrt ihn — o! Gott kann ihn selbst nicht retten
Von Pfaffenwut — sein Tod ist sicher! . . .

IV, 1, 121. Luther:
Das lehr' ich nicht, ein Greuel ist es mir!
Das Wortgezänk' — ha — das macht nicht den Christen!
Nur abtun will ich euren Götzendienst.
Ein Sakrament! — könnt' ihr's mit Händen fassen?
Erschaffen könnt' ihr's nur in eurer Brust!
Ein jedes Ding ist Sakrament dem Reinen,
Dem andern nichts — für keinen Zweck, nur Mittel!
Was not tut, ist — Gestalt nicht — Wort nicht — Leben! —
Weg, sag' ich mit dem Streit um Wort und Form;
Der Teufel wirft uns solche hohle Nüsse
Nur in den Weg, vom Ziel uns abzulenken!
Gesetz und Evangelium und Glauben
An unsern Mittler in uns — Christi Reich,
Und Freiheit, Liebe, Kraft — das ist das Ziel!
Und danach haben wir zu laufen ewig!

Attila.

III, 2, 128. Attila:
Tritt denn dein Leichnam wie ein Bild der Rache
Vor jede meiner Freuden, blüt'ger Bruder?'
Ja, ich erschlug dich, doch du zwangst mich selber:
Den Bruder straft' ich nicht, nur den Empörer,
Das heil'ge Recht am Ungerechten rächend! —
Doch — Brudermord! — Er lastet schwer!

IV, 1, 163. Edekon:
Die kleinen Feuer löschen hier und dort;
Der Strahl empfängt ihr scheidend Licht, — und zieht!
Die Menschen, die an jedem dieser Späne
Sich dürftig wärmen, löschen heute auch!
Der Strahl durchglüht die Kohlen und — zieht weiter.

Wanda.

1. Akt, 201. Rüdiger:
Genossen, Dank! Ihr gebt mich mir zurück,
Und wiederkehrt mir in dem Waldgesang
Des Lebens kühner Mut, die Tugendkraft.
Die Nacht gebar mir einen Todestraum,
Doch, wie der Tod zerrinnt, zerrann auch der,
Und unverrückt verfolg' ich nun mein Ziel!
Du, Balderon, sobald der Morgen graut,
Nimm and're weise Männer meines Heers,
Und geh' nach Krakau zu der Königin:
Vermeld' ihr, daß als Boten dich gesandt
Der Rügenfürst, und sag ihr: Rüdiger
Entbiet' ihr liebelustig Hand und Herz!

Kunigunde.

V, 3, 172. Jutta:
Fast trug ich sie, — es war ein mühsam Wallen.
Weil sie, ohnmächtig, schier im Schmerz zerrann!
Doch half der Herr mir Schwachen es gelingen.

Vor den Altar des Betsaal's sie zu bringen.
Als sie nun dorten betend hingesunken.
Da fuhr im Donnerschmettern zum Altar
Der Blitz! Mich nieder warf der Ball von Funken!

Der 24. Februar.

3. Auftritt, 55. Kunz:

. . . . So — So! — Es ist mir nicht bekannt —
Ich dachte stets, drei Stunden in der Runde
Von hier, da gäb's nur nackte Felsenwand!
Nun, — lassen wir's, — ihr scheint ein pfiff'ger Kunde,
Seid viel schon in der Welt herumgerannt;
Ihr hört die Seen schrei'n, die Gletscher singen —
Ja, mancher kann es weit mit - manchem bringen.

Die Mutter der Makkabäer.

II, 1. 47. Jakob.

. . . . . Weißt du's noch,
Wie er bezwang den höchsten Elefanten,
Auf dem die königlichen Leibtrabanten?
Auf ihm, so dacht' er, muß der König sein,
Drum wag' ich mich und setz' mein Leben ein.
Daß Israel ich rett' vom Untergange
Und einen ew'gen Namen mir erlange!
Dann lief mit Kühnheit er die Heiden an,
Macht', viele tötend, mit dem Schwert sich Bahn,
Und kroch — ach, das gefällt mir just am besten —
Kroch unter'n Elefanten, unter'n größten
Und stach ihn tot, der fiel auf ihn. So starb,
Vom Tier zerquetscht, der Knecht, der Ruhm erwarb
Ja, solch ein Knecht, das möcht' auf dieser Erden
Ich lieber, traun, als solch ein König werden.

III, 2. 107. Judas Makkabäus.

Wohlan!
Ich hab' dir, denk' ich, eben doch erzählt

Daß hier Nikanor, hassend den Tyrann,
Weil auch mit Kronenlust er sich vermählt.
Und Lysias, der längst auf Rache sann,
Weil seinen Bruder der Tyrann entseelt,
Und daß die Feldherrn alle, Mann für Mann —
Ich hab' es, denk' ich, dir doch nicht verhehlt —
Daß keiner fast im Heer ihn leiden kann,
Weil er mit Römertum die Syrer quält; —

Es läßt sich zusammenfassend sagen: Nach bestimmten Regeln und Gesetzen hat Werner ebensowenig wie Schiller, Kleist oder die Romantiker die Cäsur den Versen eingefügt. Der Dichter läßt sich offenbar nur vom Gefühl und Gehör leiten. Daß er daran gut getan, dafür zeugen die Beispiele. Die Verse zeigen somit eine große Mannigfaltigkeit der Einschnitte und ein gutes Geschick, Verse ohne Cäsur und solche mit Cäsur abwechseln zu lassen.

Dagegen ist der Vers Goethes in seinen Dramen durchweg der Vers seiner Lyrik und weist darum völlig andere Behandlung auf. Im Gegensatz zu Lessing, Schiller, Kleist, den Romantikern und auch Zacharias Werner verwendet Goethe in seinen Jamben „mit bewußter Kunst" die Cäsur. In ihrer künstlerischen Gestaltung beruht eben bei Goethe der eigenartige Reiz seines Verses.

Lebenslauf.

Ich wurde geboren am 7. Februar 1880 zu Soest i. W. und bin katholischen Bekenntnisses. Meine Eltern sind der Rektor der kath. Patrokli-Volksschule Franz Becker und seine Ehefrau Anna, geb. Kühlmann, zu Soest.

Von 1886 ab besuchte ich vier Jahre die Volksschule meiner Vaterstadt, dann war ich vier Jahre auf dem Archigymnasium daselbst und darauf fünf Jahre auf dem Kgl. Gymnasium Theodorianum zu Paderborn, das ich am 15. Februar 1899 mit dem Zeugnis der Reife verließ.

An der philosophisch-theologischen Fakultät zu Paderborn, der Universität zu München und der Akademie zu Münster widmete ich mich philosophischen und theologischen Studien. Am 14. August 1903 wurde ich in Paderborn zum Priester geweiht.

Die erste Anstellung erhielt ich sodann als Commendatar an der Stiftskirche zu Geseke, Krs. Lippstadt; zugleich wurde ich zu Beginn des Wintersemesters 1903/04 mit Genehmigung der Kgl. Regierung zu Arnsberg an der Höheren Stadtschule daselbst auftragsweise als Lehrer beschäftigt. Am 12. November 1904 wurde mir vom Kgl. Provinzialschulkollegium zu Münster i. W. auf Grund der abgelegten Prüfung die Befähigung zur Anstellung an Mittelschulen und höheren Mädchenschulen zuerkannt. Am 11. Februar 1905 wurde ich an der Höheren Stadtschule zu Geseke endgiltig angestellt.

Vom 1. Juli 1907 ab war ich in Erwitte, Kr. Lippstadt, an der Rektoratschule und als Vikar tätig.

Ostern 1909 trat ich in das Lehrerkollegium der Kath. Höheren Stadtschule zu Warstein, Krs. Arnsberg, ein. Am 31. Mai 1910 bestand ich zu Münster i. W. die Rektorprüfung mit Einschluß der Befähigung zur Leitung von Schulen mit fremdsprachlichem Unterricht. Zum 1. April 1911 wurde ich auf den Vorschlag des Kuratoriums von der Kgl. Regierung zu Arnsberg endgiltig als Rektor der Kath. Höheren Stadtschule zu Warstein angestellt.

Inzwischen war ich von Herbst 1908 ab sechs Semester Gasthörer bei der philosophischen Fakultät der Universität zu Münster i. W. und widmete mich germanistischen und klassischen Studien. Am 26. und 27. Mai 1913 bestand ich vor der Königlichen Wissenschaftlichen Prüfungskommission zu Münster i. W. die allgemeine Prüfung und am 23. und 24. Juni desselben Jahres die Fachprüfung des philologischen Staatsexamens.

Von Herbst 1914 bis Herbst 1915 nahm ich als Gast an den Uebungen des pädagogischen Seminars des Kgl. Archigymnasiums zu Soest i. W. teil.

Warstein, 1. Mai 1918.

Franz Becker.